

UNIVERSITY OF ARIZONA



39001002984253

ADOLF WEISSMANN



DER DIRIGENT

IM XX. JAHRHUNDERT

munger 1125
9-

243/216

DER DIRIGENT
IM 20. JAHRHUNDERT

402

W38

A D O L F W E I S S M A N N

DER DIRIGENT
IM 20. JAHRHUNDERT

MIT ZAHLREICHEN BILDNISSEN



IM PROPYLÄEN-VERLAG / BERLIN

1925

VERLAG VON ULLSTEINHAUS

VERLAG VON ULLSTEINHAUS

VERLAG VON ULLSTEINHAUS

VERLAG VON ULLSTEINHAUS



VERLAG VON ULLSTEINHAUS

COPYRIGHT 1925 BY PROPYLÄEN-VERLAG G. M. B. H. / BERLIN
IM ULLSTEINHAUS

VORWORT

MUSIK wird. Sie ist nicht. Sie lebt in der Ausführung. Der Instrumentalvirtuose, die Primadonna wissen und nützen das. Aber indem sie Musik werden lassen, setzen sie sich in Szene, so sehr, daß die Musik vor ihnen selbst in den Hintergrund zu treten scheint. Die Masse klatscht Beifall. Und doch spiegelt sich in den Virtuosen das Leben der Tonkunst, die, gegen sie und mit ihnen, weiterschreitet.

Die Gemeinschaftsmusik, solistische Überhebung dämpfend, scheint dem Virtuosen Feind und der Musik treuer. Aber gerade sie selbst, in den Wundern der Partitur versinnbildlicht, ruft nun wiederum den Solisten hervor. Von ihm, dem Dirigenten, verlangt sie, daß er Musik aus ihnen werden läßt. Und wie Instrumentalvirtuose und Primadonna, wird nun der Dirigent der große Rattenfänger in unserer Kunst. Alle Wirkung der Gemeinschaftsmusik scheint in ihm zu gipfeln. Namen gewinnen Zauberkraft. Heute erleben wir die Hochblüte des Dirigententums.

Für den Beobachter der Entwicklung rollt sich in alledem ein Stück Kulturgeschichte ab. Virtuose, Primadonna, Dirigent sind nur Zeugnisse dessen, was die Musik ihrer Natur nach an ausführenden Persönlichkeiten aus sich heraus gebiert; aber auch des Dranges nach Vergötterung, der in den Menschen wohnt. Und der am stärksten auf dem Gebiete des Unmeßbaren sich geltend macht. Wo die Sinne sprechen, muß die Götterverehrung ins Ungemessene steigen. Dies alles aber geschieht im Zeitalter der Wirtschaft und der Technik.

Fürwahr, eine Erscheinung, der Betrachtung wert. Und während Musik und Dirigent sich gegenseitig erklären und erleuchten, rollt wiederum die Entwicklung weiter.

ADOLF WEISSMANN

TAKTSCHLÄGER, KAPELLMEISTER, DIRIGENT

IST Musik die Kunst, die jenseits des Sicht- und Greifbaren liegt, dann muß uns der Mensch, der zuerst den Takt schlug, als einer ihrer Entzauberer gelten. Denn er band sie an das Sichtbare.

Und doch ist Taktschlagen keine Erfindung des bösen Geistes, der unsere Musik auf den Weg des Irdischen lockt, sondern aus ihrem Drang zur Aussprache selbst geboren. Aus dem Schöpferischen kommt es. Denn soll Musik als Gemeinschaftsmusik in Erscheinung treten, so fordert der urzeugende Rhythmus, als bewegende und regelnde Kraft, den Führer, der ihn allen sichtbar, klar, zwingend macht.

Lang aber und vielfach gekrümmt ist der Weg vom Werk zu dem, was als Kapellmeisterschaft über das Sichtbarwerden dessen Hör- und Fühlbarwerden vermittelt. Wir stehen hier vor der bisher letzten Äußerung des Virtuositums, doch eines, das sich im Wesen von allem anderen unterscheidet und auch, wo es ausartet, zu anderem Ziel führt. Sichtbar wurde Musik zuerst durch den Instrumentalisten. Er hatte seine Empfindung durch Organe seines Körpers auf ein Instrument zu übertragen und in Klang umzusetzen. Diese Mittelbarkeit der Übertragung benachteiligt ihn zunächst gegenüber dem Sänger, dem mit dem ihm eingeborenen Instrument die höchste Unmittelbarkeit der Aussprache gegeben ist. Dies eben verdoppelt des Instrumentalisten Ehrgeiz. Gerade weil das Instrument zwar der unmittelbaren Beeinflussung durch den Körper, aber auch den Zufälligkeiten des körperlichen Daseins mehr

entrückt ist, steigt die Sicherheit in dem, was als das Mechanische sichtbar ist. Kehlkopfkrobatik bemühte sich lange, mit Fingerakrobatik gleichen Schritt zu halten, bis sie den Wettlauf aufgeben mußte. Wo Lippen und Atem des Instrumentalisten sich zu bewähren hatten, blieb der Wettbewerb noch am aussichtsreichsten. Dem Bläser konnte der Sänger eher entsprechen als dem Geiger und dem Klavierspieler.

Daß der Mann des Taktstocks jemals ein Virtuose werden konnte, ist wunderbar genug. Hier scheint ja auf den ersten Blick alle Unmittelbarkeit der Übertragung aufgehoben. Der Kapellmeister oder Dirigent spielt kein Instrument. Gerade darum aber neigt er dazu, mit dem Instrument zu spielen; und dies um so mehr, je verzweigter es ist. Aber so sehr Virtuosität mit allem Schöpferischen verknüpft ist, so sehr die Phantasie das Mechanische in seinen Möglichkeiten, und zwar unter Mitwirkung körperlicher Vorstellungen, für das Schöpferische herbeiruft, so gewiß wird die Grenze, wo Virtuosität nur sich selbst dient, rasch erreicht und überschritten. Nun ist aber die Beziehung des Nachschaffenden zum Werk äußerlich am schwersten zu erreichen, wo das Mechanische ausgeschaltet scheint. Der Trieb des nachschaffenden Künstlers, sich selbst auszuspielen, ist aber darum nicht geringer. Und er kann desto seltsamere Ausartungen erzeugen. Die Übertreibungen des Mimischen können bis zum Grotesken gehen.

Aber, was als Kapellmeistertum die Welt heute mehr als je erregt, ist doch ursächlich im Wesen und Werden der Musik selbst begründet. Aus tiefstem Mitteilungsbedürfnis der menschlichen Natur erwachsen, freut sie sich sehr bald dieses Selbstbekenntnisses. Die Gewohnheit solcher Äußerung führt zur Pose. Die Musik gefällt sich in der Pose, deren Wirkungen sie erprobt. Sie entwickelt ihre Geste und teilt sie dem mit, der feinhörig und ehrgeizig die Wirkungsmöglichkeiten erlauscht und tätigt. Aus der Gebärde der Musik stammt, bis zu einem gewissen Grade, die Gebärde des Kapellmeisters.

Doch dieser vorläufige Endpunkt der Entwicklung ist nur erreicht, weil, in einer Art Sündenfall, allmählich die Spaltung zwischen dem



Orchester
Gemälde von Max Liebermann

Schöpferischen und dem Nachschaffen eintritt. Da Seele und Phantasie des Schaffenden sich von der Ausführung lösen, hört das innerste Verhältnis zum Werk auf und beginnt die Lust am Sichausspielen. Von dem maestro di capella zum heutigen Kapellmeister führt keine Brücke mehr. Von dem Dirigenten als Persönlichkeit weiß erst das neunzehnte Jahrhundert. Das achtzehnte kennt noch jene Zweiteilung zwischen Maestro und Taktschläger. Zwei verschiedene Seelen und Menschen: der eine, voll des schöpferischen Aktes, will vom Cembalo aus die andeutende Bezifferung des Generalbasses in der gemeinsamen Lust des Musizierens, an der jeder einzelne Spieler nicht ohne Selbstgefälligkeit teilnimmt, sich zur künstlerischen Tat vollenden sehen. Der andere, primo violino, am Schöpferischen unbeteiligt, will die Selbstgefälligkeit der Spieler zügeln und die Einheitlichkeit der Ausführung erreichen. Ein kurzer Weg der Musik nur, und der Schaffende zieht sich, vor den wachsenden Ansprüchen der Ausführung, zurück. In der Musik sind neue Kräfte erwacht, das Orchester ist an Selbstbewußtsein gestiegen und fordert seinen eigenen Mann. Es kann geschehen, daß Komponist und Dirigent eine Person sind. Die Regel ist es nicht. Das Werk hat sich vom Maestro gelöst. Seine Schicksale sind an die Künstlerschaft eines Menschen gebunden, der jeden Augenblick in Gefahr ist, sich über den Schaffenden und auf seine Kosten zu erhöhen, der aber zugleich alle seine Kräfte für diese eine Aufgabe heranzieht.

So das neunzehnte Jahrhundert. Folgerichtiges Ergebnis. Denn auch der Instrumentalist als selbstschaffender Spieler hat so gut wie aufgehört.

★

Längst, noch bevor der Takt Ordner, aber auch Tyrann des Rhythmus wird, ist der Taktschläger ins Dasein getreten. Es gibt noch vor dem Auftreten der Notenköpfe, noch vor der Einführung des Taktstriches einen Führer, der lenkt. Aber so sehr auch der dem Takt noch nicht eingeordnete Rhythmus in seiner Freiheit den Taktschläger fordert, der Gruppentakt erst kann den Taktschläger zum Dirigenten

machen; denn aus ihm erst ergibt sich die Technik und mit ihr der Trieb, sie durch Persönlichkeit zu überwinden. Solange der Takt nicht da ist, muß er erzwungen werden.

Dreierlei Musik verlangt den Taktschläger: die geistliche, die weltliche und innerhalb dieser wiederum hier die Konzert-, dort die Opernmusik. In diesen drei Gattungen vervielfältigt sich das Taktschlagen. Je freier, vor der Herrschaft des Taktstriches, der Rhythmus, je näher die Musik der Sprache, desto gebieterischer der Taktschläger. Der Lärm des Taktschlagens, von außen her, drängt sich in die Musik und stört sie durch Jahrhunderte. Die Kunst, die jenseits des Sicht- und Greifbaren wohnt, wird durch das Nebengeräusch entwürdigt. Und die Klage über diese Störung hört erst auf, als der Taktstrich den Gruppentakt befiehlt und den Taktschlag der Willkür entzieht.

Der hörbare Taktschlag stammt vom griechischen Chor her. Der hat zwölf bis vierzehn Mann. Hier wird auch mit dem Fuß der Takt geschlagen. Auf den Schemel klopfend, mit der hölzernen oder eisernen Sandale, gibt der Taktschläger lärmend das Zeitmaß an. Die Hand, das Händezusammenschlagen, die Finger als Cheironomie, die Intervalle oder den Ablauf der Melodie anzeigend, weisen schon mehr ins Mittelalter. Sehr allmählich verfestigt sich Tradition in Notenschrift, über Neumen, die mißverständliche Zeichen sind, und Mensuralmusik, die immerhin schon gewisse Ordnung kennt, wird das Ohr durch das Auge entlastet; diese mehrhundertjährige Entwicklung ist zugleich die des Taktschlägers, der wie ein Uhrwerk arbeitet, das Maß für den Ablauf des ganzen Stückes schafft. Denn nur die Höhe und Dauer der Note ist bestimmt, schließlich auch der Rhythmus auf die Zählleinheit der Semibrevis zurückgeführt, aber der Weg der einzelnen Stimmen, die sich kontrapunktisch kreuzen und verschlingen, das gemeinsame Tempo muß durch das Auf und Ab des unbeirrbaren Taktschlägers bezeichnet werden.

Und im siebzehnten Jahrhundert endlich vollzieht sich, mit dem Eintritt des Cembalo, das als Generalbaßinstrument das stützende

Continuo spielt und den harmonischen Querschnitt befiehlt, die große Spaltung zwischen dem Kapellmeister und dem Taktschläger; zwischen dem Schöpferischen und der Ausführung. Der Taktstrich, Meister des Instrumentalsatzes, unterwirft sich auch den Vokalpart, der sich nur widerwillig seine rhythmische Freiheit rauben läßt. Denn hier, im siebzehnten Jahrhundert, geht es ja um nichts mehr und nichts weniger als um das Übergewicht des Instrumentalen über das Vokale. Zunächst freilich wird der menschlichen Stimme in der Oper geschmeichelt. Die Instrumente umgeben, schmücken und erhöhen sie. Aber der Taktstrich, vom Continuo des Cembalo unterstützt, hat bereits mit Verteilung der Akzente im Gruppentakt, mit der akkordlichen Grundlage des Generalbasses alle Vorkehrungen getroffen, um Mehrstimmigkeit vom Linearen zu lösen und ganz in das Bett harmonisch bereicherten Wohlklanges zu lenken. Lange noch also feiert nicht nur die Menschenstimme ihre Feste, sondern weckt den Ehrgeiz des Instrumentes, es ihr im Singen gleichzutun. Bis dieser Trieb zum singenden Ton auch das Tasteninstrument ergreift, das den kurzatmigen Zupfinstrumenten so nahe ist. Mitten in diese zweihundertjährige Entwicklung fällt das Erscheinen Johann Sebastian Bachs, der zwar, ins Unbegrenzte schweifend, lineare Bewegung zu ihrem Gipfel zu führen scheint; aber doch nur, weil er, als ein Unvergleichlicher, zugleich die Richtung zum Vertikalen für sich selbst nutzbar macht. Der lineare Kontrapunkt Bachs, keineswegs so unweigerlich wie er hingestellt wird, steht ganz natürlich vor jenem goldenen Zeitalter der klassischen Musik, das den Aufstieg der Instrumentalmusik im neunzehnten Jahrhundert vorbereitet. Und da alles Dirigententum zuletzt auf die Verdeutlichung der Instrumentalmusik als Gemeinschaftsmusik zielt, da es hier erst seinen Ehrgeiz angestachelt und erfüllt sieht, muß allerdings das siebzehnte Jahrhundert als der Ausgangspunkt dieser Entwicklung gelten.

Denn natürlich verlangt alles Chorische nicht nur den Taktschläger, sondern auch den verständnisvollen Lenker. Und der Vorsänger, der

Präzentor, ist ja auch einer der Ahnen des Dirigenten. Der unbegleitete A-cappella-Gesang forderte eine um so genauere Leitung, als Mehrstimmigkeit bei rhythmischer Freiheit notwendig auf Abwege führt, sobald der Weg der Reinheit verlassen wird. Der Vorsänger sorgt für Reinheit, der Taktschläger für den rhythmischen Gang. Neben den Händen und Fingern, neben den lärmerzeugenden Hilfsmitteln des Taktschlagens haben Stock, Papierrolle und selbst Schnupftuch dem Taktschläger gedient. Der Kirchengesang des Mittelalters, mit und ohne Orgel, muß, wie alle Zeugnisse aussagen, unter der Herrschaft der Neumen geradezu ins Zügellose ausgeartet sein. In der Renaissance erwacht das Gefühl für Wahrung des Stils. Der geistliche Gesang wollte gemesseneren Gang als der weltliche. Die Sänger in der Kirche, wohl durchschnittlich nicht mehr als etwa dreißig, mochten noch so sehr geschulte Musiker sein: die Ausführung kann nur selten die gewünschte Höhe erreicht haben. Und stets bleibt der Kirchengesang von der Instrumentalmusik bedroht. Diese, immer bereit, nicht nur den Unterbau, sondern auch das Gewebe der Musik an sich zu reißen, entlastet die Sänger, macht sie aber auch mehr und mehr unfähig zu jener A-cappella-Leistung, die das Höchste an Gehör und Stimme beanspruchte.

Der Wunsch, dem Schöpfungsakt nahezu bleiben, beherrscht alle vorneuzeitliche Gemeinschaftsmusik. Der Wille eines Schaffenden, des Maestro, möchte zugleich die Aufführung lenken. Aber ihm begegnet die Lust der Spieler an der Improvisation. Theorbe, Laute, Viole, Flöte wollen den Part ausspinnen, wie der Sänger, die Sängerin, ob fähig oder unfähig, Erfindung in der Koloratur beweisen möchte. Die Oper ist die Gattung, die primadonnenhafte Unbeherrschtheit, sich auf die Spieler übertragend, umfärbt und umgestaltet. Dabei ist schon im siebzehnten Jahrhundert, je mehr die Notenschrift die Tradition ablöst, je mehr das Auge das Ohr entlastet, auch das Geschriebene desto mächtiger. Sobald die Notenschrift einsetzt, drängt sie zur Partitur. Genauigkeit ist das Ziel, dem sie schrittweise zustrebt, Improvisation

gilt ihr als Willkür, die sie beseitigen will. Noch ist zwar der Weg weit zu der ausgeführten Partitur. Dem Maestro selbst kommt es nicht bei, durch peinliche Niederschrift Notentreue zu erzwingen. Von der Endgültigkeit des Notenbildes ist ihm noch keine Ahnung aufgedämmert. Denn sie ist ja Folge jener künstlerischen Haushaltung, die aus dem Selbstgefühl des Subjekts erwächst. Der Maestro schreibt sich, oft nur Gelegenheitskomponist, aus. Zwischen dem mehr oder weniger bezifferten Baß und der oberen Violinstimme, die allmählich alles Lautengetön verdrängt, improvisiert er in der Aufführung ebenso, wie er den Spielern selbstverständlich gestattet, in den Satz eigene Kontrapunkte hineinzuverweben. Musik als Erlebnisäußerung gibt es noch nicht. Also auch keinen Grund, sie in allen Stücken genau und heilig zu halten.

Darum ferner natürlich kein wesentlicher Unterschied zwischen Proben und Aufführung. Für uns Heutige will die Aufführung etwas Endgültiges sein. Höchstes Dirigententum allerdings ist uns jenes, das auf dem Grund der Genauigkeit überzeugend zu improvisieren weiß.

Aber unerbittlich ist der Trieb zur Genauigkeit von dem Augenblick an, wo, in der Renaissance, das subjektive Gefühl sich steigert. Nicht nur der Taktstrich, der Halbe, Viertel, Achtel mit schweren oder leichten Betonungen sich unterwirft, auch die Vortragszeichen: forte, piano, — , — bürgern sich ein. Dynamik kündigt sich an. Kaum sind Vortragszeichen da, verfeinert sich auch das Gefühl für ihre Ausdeutung, wie alle Kennzeichen des Tempos, zwischen Allegro und Adagio, erst von den Nerven des Dirigenten ihre Erfüllung erwarten. In römischen Musikaufführungen scheint das Auf- und Abswellen, später von Jommelli in Stuttgart und im Mannheimer Orchester zu höchstem Glanz entwickelt, zuerst für die Kunstübung gewonnen zu sein.

Dies das Bild: der Maestro am Clavicembalo, Akkorde anschlagend und bindend, einhelfend und stützend, gibt das Tempo. Der Primgeiger, ihm nahestehend, übernimmt es und teilt es den Spielern mit.

Sie alle dienen der Gemeinschaftsmusik. Aber längst noch bevor die Spaltung zwischen dem Schaffenden und dem Kapellmeister eintritt, hat sich Führerehrgeiz hervorgewagt. Einst, schon im Mittelalter, wollte jeder Sänger Vorsänger sein. Aber je mehr Chöre und Orchester sich zu Organismen schließen, desto stärker will sich eine führende Persönlichkeit als Kopf von ihnen abheben, sie nach seinem Willen leiten.

★

Vom Romanischen kommt alles Dirigieren als Kunst her. Denn der Wille, sich künstlerisch mitzuteilen und der Mitteilung eine auffällige, dabei vollendete Form zu geben, ist in dieser Gegend am stärksten. Italiener und Franzosen machen den Taktschläger zum Kapellmeister. Die Technik des Dirigierens ist hier gewachsen und in ihren Grundlinien so natürlich entworfen, daß alle künftige Entwicklung, technisch von ihnen ausgehend, vorzugsweise aus dem Seelischen und Geistigen Nährstoff für Entwicklung und Aufstieg bezieht.

Der Gruppentakt verlangt eine ihm entsprechende Technik. Von Seitenbewegungen weiß man jahrhundertlang nichts. Man kennt nur den Auf- und Niederschlag, und zwar zunächst in einer der heutigen entgegengesetzten Bedeutung.

Aber nicht, was Theoretiker des Taktschlagens, in Einzelheiten voneinander abweichend, im Zusammenhange mit der Kunstübung aussagen, sondern diese selbst zieht uns an. Wir lassen den Zauber venezianischer Musikaufführungen in uns nachklingen. Wie hier, im Bereich mehrchörigen Gesanges, Gruppen durch die Kirche verteilt und durch Unterführer, die auf den Leitenden blicken, zu einem klangvollen Ganzen verbunden werden, dies fesselt uns als zwingende Leistung. So sehr äußerlich voneinander abstehend, treten doch in dieser schon als Bild wirksamen Gruppierung Kirche und Oper in nahe Nachbarschaft. Und in der Oper wird, scheinbar auf dem venezianischen Schauplatz, zum ersten Male das Orchester auf einen eigenen Raum vor der Bühne gewiesen. Es hatte eigentlich den Wunsch,



Lully
Stich von Edelinck

möglichst unsichtbar zu bleiben. In Venedig, wo die Oper ihre ersten Siege feiert, wird auch die Wirkungsmöglichkeit des Orchesters zuerst erwogen und gesteigert. Aber an den italienischen Höfen, zumal an dem Alfonsos II. von Ferrara, hat schon vorher, im sechzehnten Jahrhundert, der Maestro di cappella Fiorino auf Zucht gehalten. Es fehlte überall, auch hier, ein einheitliches System des Stimmens; die Unstimmigkeit muß die Musik schwer geschädigt haben. Aber Fiorino, königlicher Kapellmeister, führt die Spieler zur Einheit durch ein langes, elegantes Stäbchen, mit dem, wenn alle bereit sind, das Zeichen zum Beginn gegeben und Takt geschlagen wird. Auch die Herzogin hat ihre aus Frauen bestehende Kapelle. Hier leitet eine Frau. Es herrscht strenge Zucht. Die Spielerinnen betreten schweigend den großen Musikraum, legen eine jede ihr Instrument auf einen langen Tisch, an dessen einem Ende das Klavichord steht. Alles wartet auf die Dirigentin. Sie tritt ein, nimmt am anderen Ende des Tisches Platz und gibt mit einem langen, biegsamen und polierten Stock das Zeichen zum Beginn. Der hier erreichte Klang mag, bei der Schwierigkeit des Stimmens, unbefriedigend genug gewesen sein. Nur allmählich tritt die an die Tabulatur gebundene Laute vor der Geige in den Schatten. Erst die Geige bestimmt den Orchesterklang. Natürlich wird auch ihr die Führung zuteil.

Eine Virtuosennatur bildet sich die persönliche Technik des Dirigierens. Jean Baptiste Lully ist die erste Führerpersönlichkeit, die den Taktschläger und den Kapellmeister zur Einheit bindet. Der in Florenz geborene, nach Paris verschlagene Italiener gibt das erste Beispiel eines Ehrgeizes, der über das Instrument hinaus und auf das Dirigententum zielt.

Sänger, Schauspieler, Tänzer, mit dem Spitznamen Chiacchiarone, der Schwätzer, besser Plauderer, dann Geiger, zeigt Lully die akrobatische Anlage, die auf jeden künstlerischen Reiz mit Bewegung antwortet, und ein Künstlertum, das ihn notwendig mit dem Theater verknüpft. Aber seine Vielseitigkeit ist nur Mittel des Schöpferischen.

Der kleine, dem Fräulein von Montpensier vom Oheim Chevalier de Guise zu Pagendiensten geschenkte Italiener hat schon im zweiten Jahrzehnt seines Lebens, also vor 1650, zwar alle Verschlagenheit seiner Rasse ausgebildet, aber auch jene Fähigkeiten entwickelt, die dem künftigen Führer notwendig sind. Die geborene Herrennatur, unterwirft er alle seine Anlagen dem Ziel, sein Schöpferisches für eine Vielheit zwingend zu machen. Dies aber geschieht unter dem vierzehnten Ludwig, der selbst eine Herrennatur und durch den Absolutismus emporgehoben ist. Lully braucht nur lange und nutzbringend genug zu dienen, um in seinem Reiche einen Abglanz dieses Absolutismus zu geben. Er gehört zu jenen Ehrgeizigen, die rücksichtslos über Leichen gehen.

Schon im Pagendienst hat er sein geigerisches Talent so ausgebildet, daß er jener Ausnahmevereinigung von etwa zwölf Geigern, die als *Petits Violons du Roy* berühmt geworden sind, eingereiht wird. Der Tänzer, der zugleich Geiger ist, nimmt an der Aufführung der Ballette Cavallis am französischen Hof teil. So mit der Wirkungsmöglichkeit der Instrumente und zugleich mit den Forderungen des Theaters vertraut, tänzerisch begabt und im Rhythmus des Tanzes auch als Schaffender wurzelnd, knüpft er jene Beziehung zu Molière: entschlossen, ihn als Mittel zum Aufstieg zu benutzen, aber auch selbst die Freundschaft zu opfern, wenn es gilt sich durchzusetzen. Er stattet Molières Stücke mit Musik aus, will ihn endlich ganz aus dem Sattel heben; was ihm halb gelingt. Molière stirbt im Elend. Lully bleibt und beherrscht den Schauplatz. Auch in den großen Balletten von Versailles, die mit Quinault, Lully, dem König, der Akademie entworfen werden, ist Lully der Entscheidende. Was an der musikalischen Arbeit ihm gehört, ob er wirklich nur die Melodie und den bezifferten Baß geschrieben, die Ausgestaltung aber seinen Sekretären Lalouette und Colasse und dem Maestro am Cembalo überlassen hat, ist nicht geklärt; mag aber der Wahrheit entsprechen. Wirft man ihm dies vor, so will man seine schöpferische Begabung, vielmehr seine Genauigkeit verdächtigen. Aber Lully arbeitet in großem Stil. Und es wird gesagt,

daß er schließlich, in der Ausführung, auf höchste Genauigkeit achtete. Dies stimmt also nicht zu seiner angeblichen Unachtsamkeit für die Mittel- und Füllstimmen.

Diese Sorgfalt und Kraft aber, die den Dirigenten kennzeichnet, fesselt unsere Aufmerksamkeit. Lully ist der erste, der aus dem Geist der Geige, selbst mit eingehender Kenntnis des Instruments begabt, ein Orchester führt, in dem natürlich auch Bläser wie Flöten und Oboen, Trompeten und Schlagwerk wie selbst Tambourin und Kastagnetten vertreten waren. Sein Wille zum Rhythmus und sein Ohr sind in gleicher Weise an der Gesamtleistung des Orchesters beteiligt. Er probiert so lange und eingehend, daß alles am Schnürchen geht. Jene rhythmische Vielseitigkeit, die der französischen Opernkunst eigentümlich ist, soll in dem französisierten Italiener Lully ihren ersten starken Ausdruck finden. Die oft wiedergegebene Erzählung, daß er einmal einem Geiger, mit dem er unzufrieden war, sein Instrument auf dem Rücken zerschlagen, den Mann selbst aber später zum Mittagessen eingeladen und ihm seine Geige ersetzt habe, mag das Herrenverhältnis des von höchstem nachschöpferischem Ehrgeiz beseelten Führers zu seinen Musikern beleuchten. Er schlägt den Takt mit einem schweren Stock, der sein Schicksal wird. Denn an den Folgen der Verwundung, die er sich durch versehentlichen Fehlschlag auf den Fuß zuzog und die krebbsartig wurde, soll er 1687 gestorben sein.

★

Deutschland, mit ganz anderen Aufgaben beschäftigt, an dem Ausbau seiner großen Musik arbeitend, ist also in der Ausführung der Gemeinschaftsmusik von seinen westlichen und südlichen Nachbarn überflügelt und kann auch dem ihm gebotenen Beispiel nicht in raschem Tempo noch mit der Formbegabung der Romanen folgen. Es fehlt nicht an theoretischer Auseinandersetzung über Wesen und Art des Taktschlagens und gewiß auch nicht an Klagen über die störende Auffälligkeit, mit der es geschieht. In Deutschland hat das

Chorische einerseits, dann aber auch der Kontrapunkt ein solches Gewicht, daß diese schöpferische Tätigkeit, die durch das Handwerkliche hindurch ins Unbegrenzte geht, die Freude an der Ausführung und an der Art ihrer Leitung in zweite Linie rückt.

Darum kann auch ein Johann Sebastian Bach, in dem diese Entwicklung gipfelt, für das deutsche Dirigententum nur negativ aufklärend sein. Man kennt die Klagen des Rates der Stadt Leipzig über mangelhafte Aufführungen des Thomaschores und wird auch über Bachs Antwort, daß seine Sänger unzulänglich seien, nicht zur Tagesordnung übergehen. Aber gewiß konnte Bach als Kapellmeister auch dann hohen Führerehrgeiz nicht zeigen, wenn er als Orgel- und Cembalospieler Freude am Spielerischen bewies. Seine Klangphantasie ist an die Tasteninstrumente gebunden. Das Herausheben der Melodie als Klangwert ist nicht sein Ziel. Und mag auch der lineare Kontrapunkt starke Gegenströmungen in einem finden, der Italienisches, Französisches, Englisches in sich aufnahm: der Grund und Boden Bachscher Kunst läßt eine eigentliche Dirigentenbegabung nicht gedeihen. Erst wenn der lineare Kontrapunkt sich lockert oder die Befruchtung des Klangsinnens im Dirigenten von außen her kommt, beginnt sich das Kapellmeistertum zu entfalten.

Man hat wiederholt den Rektor der Thomasschule, Gesner, als Zeugen dafür angeführt, wie Bach seine dreißig und vierzig Musiker, den einen durch einen Wink, den anderen durch Treten des Taktes, den dritten mit drohendem Finger in Ordnung gehalten, wie er den Sängern je nach der Höhenlage mit der eigenen Stimme nachgeholfen und jeder Störung vorgebeugt habe. Das alles freilich wäre, wenn wirklich so auffällig ausgeführt, nur Beweis gegen Bach als Dirigenten. Er mußte sich offenbar redlich abmühen.

Aber Italien hatte ja im Deutschland des achtzehnten Jahrhunderts eine Zweigstelle seiner Oper. In der Luft dieser höfischen Kunst lebt nicht nur das Werk des italienischen Maestros, herrscht und intrigiert nicht nur der Sänger, sondern wird auch der Virtuose fruchtbar. Der

Geiger, der dem Orchester die Grundlage des Klanges gibt, wird von selbst zum Führer. Das Italienische baut der Entwicklung des deutschen Dirigententums vor. Wie Italien mit dem Cembalo als Generalbaßinstrument der Welt zugleich den Maestro als Kapellmeister schenkt, so wird auch durch den italienischen Geigenvirtuosen als Konzertmeister der Führer am ersten Pult vorbereitet. Und es bestätigt sich, daß keine theoretische Kenntnis, kein noch so tiefes Musikwissen die praktische Erfahrung am Instrument ersetzen kann. Die Franzosen als geborene Rhythmiker haben die Form des Dirigierens endgültig festgelegt: nicht der fortlaufende Wechsel von Nieder- und Aufschlag wie in Italien, sondern ein Niederschlag in Verbindung mit Seitenbewegungen bilden den Grundriß aller künftigen Dirigentechnik. Es ist wahr, daß man in Deutschland den Franzosen ihr Herumfuchteln vorwirft und der Leitung der Italiener den Vorzug gibt. Rousseau, mit seiner Liebhaberei für Italien, verurteilt das ewige geräuschvolle Taktschlagen der Franzosen in der Oper, der die Cembalodirektion der Italiener als mustergültig gegenübergestellt wird. Man begreift auch, daß Italien für Deutschland, das seine Musiker gern nach dem Süden sandte, in allem Wesentlichen entscheidender war als Frankreich, das Musik zu sehr ins Äußerliche wandte. Aber das Zusammenwirken Italiens und Frankreichs allein bereitet einer mimisch-musikalischen Führerkunst den Boden. Dann erst kann die aus inneren Quellen gespeiste deutsche Musik sich ihren Führer erschaffen. Was der Maestro di cappella in der Kirche, der Maestro am Cembalo in der Oper, der geräuschvolle Taktschläger in Frankreich, endlich der italienische Geigenvirtuose in den Kapellen deutscher Fürstenhöfe schafft: dies alles setzt seine Frucht ab in einer Kapellmeisterkunst, die aus dem Chorischen, aus dem Polyphonen ihre besten geistigen Kräfte zieht und nur darauf wartet, sich an dem Gesamtinstrument des Orchesters zu entfalten.

In diesem achtzehnten, für Deutschland entscheidenden Jahrhundert, in dem eine erstarkende, ja zu höchsten Gipfeln aufsteigende

deutsche Musik und eine überpflanzte italienische Oper sich hart im Raume stoßen, begegnen wir den großen Chorführern wie Adam Hiller, dem Meister des Leipziger Gewandhauses, und zugleich einem Konzertmeister wie Pisendel in der Dresdener Oper: musterhafter Führer dank seiner Gewissenhaftigkeit in der Zusammenarbeit mit dem Maestro Adolf Hasse, dessen singende Frau Faustina sich mit ihm in europäischen Ruhm teilt. Nichts Vollendetes gab es, nach mancherlei Zeugnissen, als die Ensembleleistung der Dresdener Oper. Die Doppelleitung, musikalisch bestimmend vom Cembalo, technisch führend vom ersten Geigenpult aus, erreicht hier eine unerhörte Einheitlichkeit. Wir sehen in Pisendel den getreuen Vollstrecker eines schöpferischen Willens, den er sich ganz zu eigen macht. Genaue Verabredungen mit dem Maestro Hasse gehen voran. In die Stimmen wird jede Kleinigkeit sorgfältig eingezeichnet. Gleichheit des Striches wird gefordert und erreicht. Zahlreiche Proben schützen die Aufführung vor Zufälligkeiten. Aber der Mann, Mitspieler und Führer zugleich, hat auch seine eigene Dirigiertechnik. Taktbewegungen mit Kopf und Hals der Geige, eigentümliche Winke sorgen nicht nur für völliges künstlerisches Einvernehmen, sondern auch für die Beachtung der Nuance. Zu gleicher Feinheit der Schattierung hat sich das Ensemblespiel im Berliner Opernhaus zwar nicht aufgeschwungen, aber ein Führer wie der Konzertmeister Johann Gottfried Graun, mit dem Maestro Carl Heinrich Graun zur Seite, ist als Schüler Pisendels und Tartinis doch stark genug, um vorbildliche Genauigkeit zu erreichen. Und gewiß auch einen schwungvollen und beseelten Vortrag; denn ein Geiger wie Franz Benda, Mitglied der hervorragenden Familie böhmischen Stammes von Streichern, hebt das Niveau und unterstützt die Führung. Und wie des großen Friedrich Opernkapelle, so die des Prinzen Heinrich, in der der böhmische Cellist Mara sitzt. In dem Kreis dieser Berliner wirkt jahrelang Philipp Emanuel Bach, Johann Sebastians Sohn, als Meister am Cembalo, der, im Gegensatz zu Quantz, den Kapellmeister am Tasteninstrument verfißt. Im deutschen Süden



Hasse
Stich nach Rotari

aber, wo der Italiener im Opernbetrieb eine durch klimatische Nähe blutsverwandtere Musikerart vorfindet, in den Orchestern von Stuttgart und Mannheim, mit den Cannabich und Stamitz, in österreichischen Aristokratenfamilien, die ihre Orchester halten, wird deutscher Gesamtführung der Weg zur Höhe gebahnt. Der Name des Komponisten Dittersdorf, der beim Fürsten von Hildburghausen dient, schafft und lenkt, mag für Österreich bezeichnend sein. Das Typische bleibt: in der Mitte der für den Gang der Musik bestimmende Cembalist oder auch Organist, die Harmonie greifend, den Rhythmus unterstreichend oder auch die Melodie mitspielend. Die ersten Takte des Stückes zumal fordern seine tätige Aufmerksamkeit. Der Konzertmeister, von ihm gelenkt, lenkt weiter. Die Bässe, Grundlagen von Chor und Orchester, stehen rings um das Cembalo.

Wir nähern uns dem Wendepunkt der Gemeinschaftsmusik. Es werden Folgerungen aus vorbereitender Entwicklung gezogen. Diese hat den Taktschläger allmählich mit allen Hilfsmitteln des Fuß- und Handwerkes ausgerüstet. Sie hat auch den Kapellmeister, den Maestro am Cembalo emporgezüchtet. Das Gemeinschaftsmusizieren ist zu ungeahnter Vielfältigkeit gewachsen. Alles Taktieren, das in der Mensuralmusik mechanische, lediglich die Notendauer regelnde Arbeit war, ist unter der Herrschaft des Taktstriches nicht nur ein schematisches, durch Auf-, Nieder-, Seitenschlag geregeltes Verfahren, sondern dank einer dem Empfindungsausdruck mehr und mehr angepaßten Dynamik ein Kunsthandwerk geworden. Zunächst hat die Vereinigung der Stimmen im Chor den Taktschläger verlangt. Das Chorische ist auch, in Deutschland zumal, immer erste Grundlage alles Kapellmeisterlichen geblieben. Aber die Oper und reine Instrumentalmusik sind so weit gewachsen, daß die Technik des Dirigierens mehr und mehr Selbständigkeit für sich beansprucht. In Frankreich, wo der Rhythmus in Gesang, Spiel, Tanz seine formell sicherste Aussprache findet, löst sich die Kunst des Taktschlägers am frühesten von der des Schaffenden, der nicht so sehr innere Werte zu verteidigen

hat. Italien hat den Kapellmeister und den Taktschläger nebeneinander entwickelt, durch Werk und Ausführende deutsche Führung wesentlich bestimmt. Aber es ist klar, daß Taktschlagen, Mitsingen, Mitspielen, nebeneinander geübt, sich bedrängen und schon die Entwicklung einer manuellen Kunst verhinderten. Nur der in seinen Gliedern freie Mensch kann Führung der Gemeinschaftsmusik zur Kunst emporheben. Wir stehen da, wo die geistigen und seelischen Werte der deutschen Musik so stark geworden sind, daß sie die Zusammenfassung und Vereinheitlichung in der Idee und Person des Führers verlangen. Wie die Formen der Instrumentalmusik, in Italien entworfen, sich mit den geistigen und seelischen Inhalten deutscher Musik ins Ungeahnte dehnen und erfüllen, so will auch deutsche Führung, auf die Ergebnisse romanischer Formgestaltung gestützt, sich auf solchem Grunde ins Ungeahnte steigern. Taktschläger und Kapellmeister als Einheit wollen den Dirigenten als Persönlichkeit zeugen.

Der Weg bis dahin ist weit genug. Er führt über Zwischenstufen des Kapellmeistertums. Der Kampf zwischen dem Sinnlichen und Geistigen in der deutschen Musik, ihre Neigung zum Problemhaften wirkt auch auf jene, die führen wollen.

Man rühmt als eine der Großtaten musikalischer Leitung jene Berliner Erstaufführung des Händelschen „Messias“ vom Jahre 1786 in der Domkirche unter Adam Hiller, die nach dem Vorbild der großartigen Darbietung des Werkes bei der Händel-Gedächtnisfeier des Jahres 1784 in der Westminsterabtei vor sich ging.

Betrachten wir zuerst die englische, als Massenentfaltung denkwürdige und beispielhafte Messiasaufführung:

Der Bericht des berühmten Dr. Charles Burney, dem wir als einer Art Reiseberichterstatte Darstellungen der europäischen Musikaufführungen jener Zeit danken, macht uns zu Zeugen eines wahrhaft außerordentlichen Aufgebotes an Mitteln für die Wirkung: 525 Aufführende, einschließlich eines Chors von 274 und eines Orchesters von 250 Gliedern, mit einem „conductor“. Man zählt 59 Soprane, 48 Alt-

stimmen, 83 Tenöre und 84 Bässe. Das Orchester hat 48 erste und 47 zweite Violinen, 26 Bratschen, 21 Celli, 15 Kontrabässe; an Bläsern 6 Flöten, 26 Oboen, 26 Fagotte, 1 Doppelfagott, 12 Trompeten, 12 Hörner, 6 Posaunen und 4 Pauken, von denen zwei, eigens aus dem Tower geholt, Tower-Pauken hießen. Der Führer, Joah Bates, sitzt an der Orgel, lenkt so Chor und Orchester, auch die ihm mit dem Rücken zugewandten Glieder und hat zu alledem nur eine einzige volle Probe gebraucht. Man hätte Grund, die künstlerische Wirkung dieser prunkhaften Aufführung zu bezweifeln; dies um so mehr, als die tieferen Instrumente den höheren unweigerlich gefährlich werden müssen. Das riesige Doppelfagott, unter dem „conductor“ angesiedelt, nimmt gewaltigen Raum ein. Aber, nach den Worten Burneys, ist, was in Frankreich undenkbar wäre, nur dieser Führer, kein Takt-schläger tätig. Doch werden von einzelnen hervorragenden Mitgliedern dieser großen Spieler- und Sängergemeinschaft lautlose Zeichen nach allen Richtungen übermittelt. So stark die Oboen und Fagotte auch besetzt sind, ihre Klangwirkung soll von wunderbarer Einheitlichkeit gewesen sein. Die Stimmen werden offenbar von melodieführenden Instrumenten gestützt.

Man hätte sich gern den Riesen Händel selbst als Leiter dieser Massen gedacht. Wie der lebende, in Italien herangewachsene und im englischen Musikleben zur Bedeutung emporgestiegene Meister in eigener Sache, in Oper und Oratorium gewirkt hat, ist leider nicht ganz klar. Nur muß ein Mann von solcher Willenskraft, melodischer Eindringlichkeit und starkem Wirkungswillen, vermuten wir, auch vom Cembalo oder von der Orgel aus suggestiv gewirkt haben.

Viel eher ist nachzuprüfen, wie die nach solchem vielgerühmtem Muster veranstaltete Messiasaufführung in der Berliner Domkirche vor sich ging. Man weiß, daß Adam Hiller sich nicht mit Halbem und Ger- ringem zufrieden gibt. Es wird ihm allerdings von demselben Burney vorgeworfen, daß er seinem Orchester gegenüber in den Proben allzu höflich sei und sich so den Weg zu unbedingter Herrschaft über die

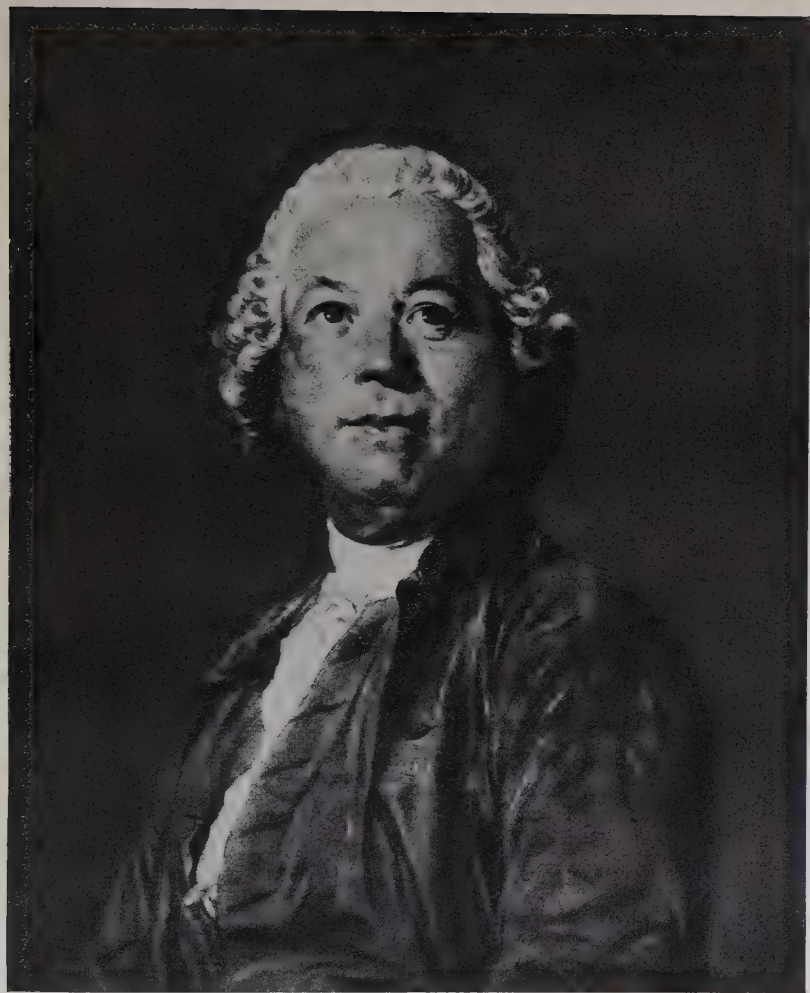
Masse als Leiter der Gewandhauskonzerte selbst versperre. Er muß ja in seinem Gewandhaus mancherlei Störung durch Schwatzen in den Kauf nehmen. Aber wenn man ihn als verantwortlichen Leiter einer Aufführung beruft, die vom königlichen Hause selbst angeregt und als höchste Sensation gedacht ist, muß man einen besseren nicht gekannt haben. Hier ist zwar die Massenwirkung des Londoner „Messias“ nicht erreicht, aber wohl eine in vielen Proben vorbereitete und für jene Zeit sorgfältige, glanzvolle, feierliche Vorführung des Werkes. In dem damals so kleinen Berlin ist Musik die höchste öffentliche Angelegenheit. Sehnsuchtsvoll strömen unverwöhnte Menschen als Mitwirkende und als Zuhörende dahin, wo zum ersten Male Kirche und Konzert sich zu einer Tat großen Stils verbinden. Man sieht den Direktor am Flügel, an dessen Seiten ein Violoncell und ein Violon, den Anführer der Violinen in der Nähe des Direktors, die Orgel auf der entgegengesetzten Seite und, fast ganz eingerahmt vom Chor, das Orchester.

Der Widerhall dieses „Messias“ ist stark. Man hat mit dem Werk zugleich den Sieg einer zusammenfassenden Leitung erlebt.

★

Aber die Zeit ist reif dafür, daß der Generalbaß als Lenker fällt. Dazu geboren, sich selbst überflüssig zu machen, hat das Continuoinstrument dem sich zu Gruppen und zur Einheit schließenden Orchester, dem es Stütze war, allmählich zu weichen. Der Maestro di cappella hat zum Nachkommen den Kapellmeister, der im Bereich des Theaters lebt. Der Taktschläger, in der Oper und im Konzert, schickt sich an, im wahren Wortsinne Dirigent zu werden. Zwar allen sichtbar, doch niemandem hörbar, die Idee des Werkes in sich zu spiegeln und es wirksam und doch unauffällig in Erscheinung treten zu lassen, wird das nächste Ziel.

Kein Wunder, daß jene wahrhaft zwingende Dirigentenleistung, die sich aus der Entlastung des Führers von jeder instrumentalen Ausübung und aus seiner Hingabe an das aufzuführende Werk ergibt,



Gluck
nach Duplessis

eher in der Oper als im Konzertsaal auftritt; das Konzert als Einrichtung ist ein Kind des Theaters. Es braucht lange Zeit, seine schwere Kinderkrankheit, jenen Trieb zu einer die Sinne befriedigenden Bunttheit zu überwinden. Glücklicherweise weist es in seinem Stammbaum auch auf die Kirche zurück, doch nicht so, daß die Sinnlichkeit jemals verstummen könnte. Die Sinfonie, die gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts als reife Frucht abfällt, kann nicht mehr wie „sinfonia“, die Ouvertüre, vorzugsweise zu äußeren Sinnen sprechen.

Man hat zwar in Deutschland schon sehr früh, und zwar um 1700, in Sigismund Cousser eine merkwürdige Erscheinung erlebt: einen Kapellmeister der deutschen Oper in Hamburg, mit dem Ehrgeiz, ein zweiter Lully zu werden. Aber Dirigentenkunst in der Oper, von einem wahren Herrscher zielvoll ausgeübt, verpersönlicht sich zum nunmehr zweiten Male auf einem durch lange Tradition vorbereiteten Boden: Paris, und in einem Ausländer: Gluck.

Hier ist ein Meister, der von Italien ausgeht, im Sinne der italienischen Oper schafft, aber aus eingeborenem, dramatischem Gefühl alles Arabeskenhafte überwindet und seine gereinigte Anschauung in der Stadt durchsetzt, die das Mimische und die Darstellung von jeher geschätzt und gepflegt hat. Gluck freilich, dem Monumentalen zustrebend, dabei eine wahre, leidenschaftliche Herrschernatur, trifft sich mit der Pariser Oper nur in der Einstellung auf das Klassische, das in Frankreich seine Heimat hat, ist aber übrigens ein Mann von solcher schöpferischen Kraft, daß er die Stätte des Akademischen und der Maitressenwirtschaft für sein eigenes Schaffen umwandelt.

Auch Gluck leitet, in den siebziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts, noch vom Flügel aus, doch so, daß er durch das Mitspielen offenbar nicht im geringsten behindert ist. Denn sein Wille hat in zahlreichen Einzelproben, die er auch den ausgezeichneten Spielern der Kapelle auferlegt, das Endergebnis der Aufführung bis in alle Einzelheiten festgestellt. Er duldet keine spielerische Laune, fordert allerletzte Genauigkeit. Denn seine Partitur enthält nichts Überflüssiges.

So freundlich er im gewöhnlichen Leben sein kann, so furchtbar wird er zuweilen dem Spieler oder Sänger gegenüber. Die äußersten Endpunkte des piano oder des forte müssen erreicht werden. Ein falscher Ton bringt ihn zur Raserei, und die Geschichte, daß er einmal während einer Opernaufführung unter den Pulten hindurch zu einem schuldigen Kontrabassisten gekrochen sei und ihn in die Wade gekniffen habe, so daß er aufschrie, und andere mehr sind ihn kennzeichnende Überlieferung geworden. Man könnte sich solche Störungen einer Aufführung allerdings heute nicht mehr denken und würde so wieder mitten in den Unvollkommenheiten der Musikübung jener Zeit stehen. Aber gewiß hat Glucks dramatischer Wille, der ihn in den Proben wohl oft zur Rücksichtslosigkeit führte, an den großen Abenden auch Selbstbeherrschung genug, Störungen zu vermeiden und sich des Erreichten zu freuen. Als Führer am Klavier lebt er, wie sein Mienenspiel zeigt, die Schicksale seiner Helden mit. Und mögen auch Sängerinnen der Oper ihm gelegentlich den Gehorsam verweigern wollen: er hat erstens den Rückhalt des königlichen Hofes und der Verordnung, und er besitzt zweitens das unbedingte Vertrauen der Mitwirkenden zu seinem Künstlertum. So wird eine vergötterte Sophie Arnould, die das Abenteuer des Lebens so liebte, doch williges Instrument in seiner Hand. Und an ihr hängt das Schicksal seines musikalischen Dramas, das auf dem heißen Pariser Boden die italienische Oper überwindet. Damit ist aber auch vorläufig der Sieg der neuen Kunst, notwendiger Ausdruckskunst, über jene andere entschieden, die sich in langer Tradition bis zur Wende des achtzehnten Jahrhunderts fortpflanzt.

Gluck, dem Ausdruck, den er selbst schafft, hingegeben, ist der erste Dirigent, der auf die Beachtung des Buchstabens dringt, damit der Geist des Werkes, dem er in genauesten Proben den Weg bahnt, in der Aufführung zu seinem Rechte kommt.

Aber wie alle Entwicklung sich nie schnurgerade vollzieht, wie oft gerade die Krümmungen des Weges die fruchtbarsten Ausblicke

eröffnen, begegnet uns unmittelbar darauf die Erscheinung Mozarts. Glucksche grundsätzliche Strenge, sein Trieb zu künstlerischer Sparsamkeit wird durch verschwenderische Unbekümmertheit des Genies abgelöst, dem sich der Ausdruck ohne intellektuellen Zwang ergibt. In Gluck wirkt jene aufbauende Kraft des Verstandes, die, nicht ohne Nerven, mit wachsender Reife, schrittweise aufsteigt.

Das Grundsätzliche der Leistung Glucks wird für alle Zukunft des musikalischen Dramas bedeutungsvoller als die geniale Einmaligkeit Mozarts. Schon überträgt es sich auf den königlich preußischen Kapellmeister Johann Friedrich Reichardt, den unruhvollen Geist, der, als scharfer Beobachter des europäischen Musiklebens, ein Gegenstück zu dem Engländer Burney, aufbauender Neuerer in der preußischen Residenz wird. Der geborene Königsberger Reichardt ist in Berlin ein Element künstlerischer Gärung. Der Schöpfer des deutschen Liederspiels, immer von jener Unzufriedenheit, die den Aufstieg befiehlt, immer mitten im geistigen Leben seiner Zeit, aber als ehrgeiziger Anführer keineswegs überall gern gesehen, hat den Trieb zur Ausdruckskunst und weiß die Ergebnisse vielfältiger Erfahrung schöpferisch zu verwerten. Er hat in Paris die concerts spirituels und verschiedene Arten der Orchesterführung kennengelernt. Wie er zum ersten Male nach fremdem Muster, aber in eigener Ausgestaltung, dem Konzertörer erklärende Programme in die Hand gibt, so räumt er auch entschlossen mit dem Klavier im Orchester auf. Um die Streicher herum gruppiert er die Bläser. Mit dem Geigenbogen oder dem Taktstock dirigierend, sucht er das Ideal einheitlicher Leitung zu verwirklichen. Aber der Mann, der unter dem großen Friedrich begann, kam in die Zeit Friedrich Wilhelms, wurde Anhänger der französischen Revolution, hält mit seiner Meinung nicht zurück, kurz, stört durch die Vielfältigkeit seines Lebens die Linie seiner Kunst.

Das neunzehnte Jahrhundert hat begonnen, Haydn ragt in dieses hinein, Beethoven bezeichnet den neuen Geist der Freiheit und höchster Verantwortung auch in der Sinfonie. Der Schritt von Haydn zu

Beethoven bedeutet auch einen Fortschritt im Geist der Führung. Haydn selbst ist zunächst als „Anführer“ der Kapelle des Fürsten Esterhazy in Eisenstadt der Gesindedienstordnung unterworfen, doch der wohlwollendste aller Herren, da er sich ja als Diener fühlt, wird aber dann als berühmter Mann nach London verpflichtet, um Sinfonien zu schreiben und deren Aufführung durch seine Anwesenheit zu verherrlichen. Eine neue Zeit ist angebrochen, und es ist seltsam, diesen Mann zu sehen, der sie nach solcher Hörigkeit im Dienst des Adels tätig miterlebt: in einem Lande, wo das Schöpferische in der Musik zwar nicht wächst, aber gerade darum besonders hoch gewertet wird, sitzt zwar der Komponist noch am Flügel; aber das Schaffen hat sich vom Nachschaffen gelöst, das Klavier ist in den Londoner Sinfonien entbehrlich, das Orchester bis zu 110 Mann vergrößert und zu eigenem Leben erstarkt; Haydn dirigiert nicht, sondern Salomon lenkt vom ersten Geigenpult aus. Und doch wirkt Haydn noch als Patriarch neben Beethoven, der eben seinen Flug in die Welt unternimmt. Denn nunmehr, im Wehen der Revolution, die zu dem Sturm im Inneren stimmt, ist eine neue Klangwelt im Entstehen. Der als Virtuose beginnt, wird ganz von dem Gefühl künstlerischer Notwendigkeit erfüllt, das nun auch das Tempo des Schaffens verlangsamt. Je stärker der Trieb zur Eigenart, je mehr Musik zum Selbstbekenntnis wird, desto entschiedener auch die Abwendung von allem, was als Technik des Dirigierens Ablenkung vom schöpferischen Vorgang bedeutet.

Und in der Tat hat Beethoven als Dirigent seiner Werke bei den einen Kopfschütteln oder Lächeln, bei anderen, die tief in ihn hineinsahen, Mitleid erregt. Gerade mit fortschreitender Taubheit wachsen, wie aus dem angstvollen Drang, innere Visionen mit dem äußeren Ohr zu versöhnen, dessen Erfahrungen sich verflüchtigen, dessen Erinnerungen beschworen werden, jene sinfonischen Instrumentalwunder: das individuelle Leben des Einzelinstruments, in der Entfaltung der Möglichkeiten noch durch halbentwickelten Instrumentenbau gehemmt, ist stark, es regt sich das Motivische auch in den Bläsern, ohne sich zu

vollenden, weil erst die Ventiltechnik ihnen volle Beweglichkeit geben könnte. Und da steht ein Mann, voller Sehnsucht nach Aussprache, unfähig, mehr als das Forte zu hören, in dieser physischen Unfähigkeit ganz ekstatisch geworden. Er sucht mit Bewegungen, die abseits alles Hergebrachten sind, den Klang zu erhaschen, wenn nicht zu befehlen; er duckt sich, kniend, die Arme ausbreitend beim pianissimo, schnell begeistert im fortissimo auf. Zwischen dem, was er mimisch vollführt, und dem, was das Orchester spielt, gibt es keinen Zusammenhang mehr. Das ist der Beethoven der Neunten, da sie zum ersten Male in Wien erklingt; derselben Neunten, an deren Ausdeutung ganze Geschlechter arbeiten werden.

*

Der Taktstock in irgendeiner Gestalt ist längst im Gebrauch. Aber er hat bisher ein schüchternes, verschleiertes Dasein geführt. Man hat ihn immer wieder umschrieben: denn der Bogen, den, im Verein mit Kopf und Hals der Violine, der erste Geiger als Taktstock führt, ist ja zugleich das wesentliche Mittel des Mitspielers, als der zu wirken der Lenkende aufhören soll. Man begreift, wie schwer der primo violino auf eine gesamtleitende Rolle verzichtet. Aber der Taktstock als öffentlich eingeführtes Hilfsmittel der Leitung wird zum Symbol der Befreiung des Leitenden von der Aufgabe des Mitspielens nicht nur, sondern des vor dem Orchester nachschaffenden Individuums von allem ablenkenden Zwang. Mit ihm beginnt eine neue Epoche des Dirigententums. Kaum ist er als einziges Instrument des Leiters erklärt, muß die Technik des Dirigierens eine neue Wendung nehmen. Der Zweck seiner Handhabung, sichtbare und deutliche Zeichengebung, muß auf dem denkbar kürzesten Wege erreicht werden. Der Taktstock, der ein Instrument und doch keines ist, muß sich dem Organismus des Führers organisch verbinden. Von oben aus regiert, müssen seine Bewegungen über Oberarm, Ellenbogen, Unterarm bis zu den Fingerspitzen geschmeidig werden. Die Pantomime des Dirigenten, immer eine Merkwürdigkeit und immer in Gefahr, komisch zu werden, fordert nunmehr

die höchste Beachtung und Selbstkritik. Der mit Gesten lenkende Mann vor dem Orchester, das natürlich wächst, darf nie überflüssig, muß immer unentbehrlich scheinen; und gerade dann, wenn er mit dem geringsten Aufwand dirigiert.

Man beginnt zwischen den geborenen und den anderen Dirigenten zu unterscheiden. Man merkt auch sehr bald den Unterschied in der Technik der Theaterkapellmeister und der Konzertdirigenten. Jene erscheinen zwar notwendiger, diese aber steigen um so mehr, als eben die sinfonische Partitur als optisches Bild immer größere Forderungen an die musikalische Vorstellungskraft dessen stellt, der es in ein akustisches übertragen will. Die Klangphantasie des Nachschaffenden wird aufs höchste beansprucht und der innere Ausgleich des Klangbildes verlangt.

Aber der Taktstock gibt ja außer dem Takt das Tempo an. Da wir uns nunmehr der Romantik nähern, wird die Leistung des Dirigenten von dem schwebenden Charakter der Musik bestimmt. Mehr und mehr beherrscht das Rubatogefühl den Schaffenden wie den Ausführenden. Durch das Rubato wird alle metronomische Starrheit gerade dann gelöst, wenn der Metronom als Apparat den zeitlichen Ablauf der Ausführung endgültig messen und regeln will. Das Subjektive, das sich meldet, weiß der Regel zu ent schlüpfen. Je mehr der Taktstock als Symbol auftritt, in desto stärkere Schwingung gerät die Phantasie. Sie allein wird, in geborenen Dirigenten, Höchstleistungen zeugen. Ist erst Dirigententechnik, mit dem Instrument des Taktstocks, automatisch geworden, haben Muskelbewegung und Pantomimik alle Schwere überwunden, dann können alle geistigen und seelischen Werte der Musik sich erfüllen.

Wie in der klassisch-romantischen Periode der Taktstock als das Mittel zur Verlebendigung einer in der Taktabmessung bis dahin unerreichten, im Klange mehr und mehr schattierten, das Sonatenschema immer neu abwandeln den Kunst legitim wird, wie er sich aber auch im Material erst allmählich zu der Form abschleift, die seiner Bestimmung

gemäß ist, das zu beobachten ist nicht ohne Reiz. Die mit Kälberhaaren ausgestopfte Lederrolle des Berliner Kapellmeisters Anselm Weber, die Papierrolle Carl Maria v. Webers, der oben und unten verdickte Elfenbeinstock Gasparo Spontinis sind Zwischenstufen zu dem Taktstock, der schmiegsam wie ein verlängertes Glied den Impulsen des Leitenden folgt. Und so unauffällig auch dieses Instrument gehandhabt werden soll: Persönlichkeiten, im Dienste der fremden, zuweilen auch der eigenen Sache verwandeln in vielfacher Schattierung Akustisches in Optisches.

Ein aufsehererregender Vorgang ist es, wenn Ludwig Spohr als Dirigent eines philharmonischen Konzertes in London ein Stäbchen aus der Tasche zieht und so den Primgeiger als Leiter entthront. Damit wendet er sich ja im Grunde gegen die Geigergilde, der er als Ausgewählter angehört. Aber Spohr hat die Beschränkung des Instruments überwunden, er ist Musiker großen Stils und Schaffender. Die Geige, der er entwachsen ist, mag ihn in der Kunst der Phrasierung, in der Wiedergabe melodischer Süßigkeit lenken. Aber der weite Blick des schöpferischen Musikers macht ihn fähig, sein Instrument zu überwinden, die Partitur mit äußerster Genauigkeit in Klang umzusetzen. Unter der Leitung dieses Mannes, der ebenso sehr Charakter wie Talent ist, steht das Orchester fest, kein Einsatz fehlt oder verspätet sich: ist doch ihm auch jene Einführung von Leitbuchstaben in die Partitur zu danken, die die Übersicht erleichtern: man sieht den Mann, der den Bau, die Zusammenhänge überschaut, Einschnitte erkennt und alles daran setzt, das Werk zur Geltung zu bringen. Das Stäbchen, das er, für die Londoner zum ersten Male, verwendet, dient diesem Zweck so vollständig, daß nicht nur dort, in der konservativsten Umgebung, sondern überall in der Musikwelt der Taktstock das Instrument des Orchesterlenkers wird. Der ausgestreckte Finger, die verbündeten Finger können ihn nunmehr ebensowenig vertreten wie der Bogen des Geigers. Denn die Finger, dem Fingerspitzengefühl gehorchend, werden der Schattierung des Ausdrucks immer beweglicher nachgehen und wollen darum durch den Taktstock freier werden.

Aber gerade die Erscheinung Spohrs, der ein Musikfestdirigent wurde, zeigt den sich verstärkenden Einfluß des optischen Bildes der Partitur, das dem akustischen vorhergeht. Je verzweigter das Kunstwerk zielvoll vereinigter Stimmen ist, desto mehr wird vom Dirigenten eines auch gefordert: Gedächtnis. Die gelesene Partitur, wenn sie auch dem Lesenden bereits erklingt, wird einprägsam und kann leicht der lebendigen Klanganschauung gefährlich werden. Aber wo das Leben der Sinne stark genug ist, können Gedächtnis und Phantasie zusammenwirkend, vorausahnend und im Geiste gestaltend Erstaunliches zuwege bringen.

Spohr selbst ist einer von den adligen, aber in seiner Sinnlichkeit geschwächten Dirigenten; er wurzelt in der klassischen Form, im Sonatenumriß und nimmt das Gesichtsbild der Partitur so sehr in sich auf, daß der Genuß an der Musik und die Freude an ihrer getreuen Darstellung ihm genügen. Theaterluft ist ihm ungünstig. Das Bild der Szene verwirrt ihn, weil das Bild der Partitur ihn erfüllt. Er ist wohl auch dem Intrigenspiel hinter den Kulissen nicht gewachsen. Die Vorstellungen der Kasseler Oper, deren Kapellmeister der Komponist der „Jessonda“ war, sollen schlecht gewesen sein. Aber schon ist auch jene schöpferische Persönlichkeit erstanden, erblüht und dahingesunken, die gerade vom Theater aus empfindet, doch auf dem Grunde eines charaktervollen Musikertums, das sich auch durch stärkste Hemmungen, äußere und des Theaterbetriebes, nicht von der Magnetnadel ablenken läßt: Carl Maria von Weber. Aus jenem künstlerischen Abenteuerium hervorgegangen, das dem Theater am besten vorarbeitet, fühlt er sich doch unweigerlich zur Neuschöpfung der deutschen Oper berufen. Reinheit und Glühhitze des Kunstwillens sind um so eher und drängender zur Tat entschlossen, als sie ja in einem Künstler wirken, der fühlt, daß ihm nur eine kurze Spanne Zeit zur Erfüllung seines Ideals gegönnt ist. Und in dieser faßt er nun alle seine Kräfte zusammen, um schaffend wie nachschaffend fruchtbare Muster für die Zukunft hinzustellen. Dieser kurzsichtige, von der Natur äußerlich nicht gerade gesegnete Mann weiß doch alle seine Sinnlichkeit und Geistigkeit zwingend zur



Carl Maria von Weber
Lithographie von Gentili

Geltung zu bringen. Es ist in ihm eine geniale Verknüpfung von Musikertum und Anschauung, die beide von einem unbedingten Willen in Tätigkeit gesetzt werden. Und er ist zugleich Anbahner einer neuen Zeit als Schriftsteller und als ein Mann, der sein Publikum mit eindringlichen Worten beeinflußt, um es für die verständnisvolle Aufnahme der künstlerischen Tat reif zu machen.

Breslau, Prag, Dresden sind die Stationen des Opernkapellmeisters Carl Maria v. Weber und zugleich ebenso viele Stufen auf dem Wege zur Selbstbesinnung und zur Höchstentwicklung des bahnbrechenden Künstlers. Zum ersten Male nach Gluck finden wir den zukunftssträchtig schaffenden und den eifervoll ausführenden Meister vereinigt, und zwar so, daß das Theater selbst, immer im Begriff den Künstler herabzuziehen, ihm für das innere Wachstum unaufhörlich neue Antriebe gibt. Noch bevor er, ein Achtzehnjähriger, Kapellmeister des Breslauer Theaters ist, hat er eine Oper geschrieben. Aber aus den heftigen Kämpfen, die er, selbst noch nicht gereift, gegen provinziellen Unverstand zu führen hatte, geht nicht nur der Opernkapellmeister, sondern auch der Erneuerer der Oper gereinigt hervor. Das vielfältige Sinnenleben des Künstlers ist die Triebkraft zum Entwurf des Gesamtkunstwerks, das sich künftig vollenden soll. Der Blick für die Bühne und alle in ihr wirkenden Künste ist ihm angeboren; er zielt auf eine Verknüpfung zwischen Drama und Musik, die aber über alle Theatralik hinausgeht; er kennt und beobachtet die Suggestion, die auf hörende Menschen eine der Stimmung vorarbeitende Szene ausübt. Das Bild, die Kostüme, der Tanz, die Stellung der Gruppen und Personen sind seiner sinnlichen und geistigen Beeinflussung unterworfen. Nur zu begreiflich, daß der aus dem Orchester heraus denkende, dessen Ausdrucksvermögen mehrende deutsche Musiker nur allmählich auch die Menschenstimme in den Bereich seiner Aufmerksamkeit zieht. Weber leidet zwar nicht so sehr an jener Krankheit epischer Sinfonik, die dem deutschen Opernkomponisten den Aufstieg erschwert, wenn sie auch sein Werk in den Gipfeln über die romanische Produktion emporhebt, aber

er drängt ja zur musikalischen Szene hin und ist Wegbereiter jener, die die Dramatik des Orchesters gegen die Stimme ausspielen werden. Er selbst freilich wird dieser Versuchung als echter Opernmann nicht erliegen. Der den „Freischütz“ schreibt und Agathe mit echt deutscher Kantilene beschenkt, aber auch der Schöpfer der „Euryanthe“, in der es so geheimnisvoll rauscht, hat doch dem singenden Menschen noch immer eine entscheidende Stelle eingeräumt.

Was der Kapellmeister Weber in wenig mehr als einem Jahrzehnt für die Opernleitung tut, ist Grund und Boden für alles Kapellmeistertum. Gerade in einer Zeit, da der Taktstock viele Taktschläger hervorruft, in der Geburtszeit eines neuen Orchesters, an dem er selbst wegweisend mitschafft, ist Carl Maria von Weber der Musiker, der die Notwendigkeit individueller Führung, die Unentbehrlichkeit der Persönlichkeit im Theater beweist. Und da er unter anderen in dem jungen Richard Wagner einen Zuschauer hatte, der solche Anregungen gierig aufnahm, sind wir hier allerdings an der Wiege nicht nur des deutschen Musikedramas, sondern auch der Kunst, es in der Aufführung am Pult lebendig zu machen. Mit Weber ist der deutsche Theaterkapellmeister geboren.

Alles Wesentliche wird in der Probe geleistet. Der Kapellmeister Weber, dem das Wort in der Oper heilig ist wie der Geist, hält zunächst Leseproben, dann Einzelproben. Immer ist er freundlich, doch so, daß sein Nerventum unzweifelhaft feststeht und jeder Verstoß gegen Ordnung und Zucht sich von selbst verbietet. Es gibt für ihn keine Kleinigkeit. Keine falsche Note wird geduldet. Unzählige Male wird wiederholt, was nicht „sitzt“. So hält es der Musikdirektor der deutschen Oper in Dresden, der auch das Orchester neu aufstellt. Daß er im übrigen alle: Sänger, Statisten, Maler, Schneider, Maschinisten, in seinem Sinne arbeiten läßt, versteht sich aus seiner Grundanschauung vom Wesen der Oper als Gesamtkunstwerk.

Den darstellenden Musiker Weber leitet ein Rubatogefühl, wie es mit solchem künstlerischen Bewußtsein noch nicht da war. Das Tempo

im Takt, nicht als „tyrannisch treibender Mühlenhammer, sondern als das, was der Pulsschlag im Leben des Menschen ist“, wird von einem der Musik wie der Poesie verpflichteten Künstler vorgeschrieben und durchgeführt. Da überdies das Gefühl für Orchesterfarbe in dem Schaffenden mächtig ist, muß auch die Dynamik sich aus einem individuellen Gefühl heraus entfalten. Der Sinn für Übergänge ist in dem tätig, der ja selbst den Übergang von der Arie zur musikalischen Szene schafft.

Und nochmals stellt die Natur ein anderes Muster des Theaterkapellmeisters hin: Gasparo Spontini. Der Italiener, in Paris napoleonischer Komponist, und endlich, von 1820—1841, in Berlin Königlich Preußischer Generalmusikdirektor, nicht nur Zeitgenosse, sondern auch künstlerischer Gegenpol Webers, ist wohl die merkwürdigste Erscheinung am Pult in der ersten Jahrhunderthälfte. Als Taktschläger im deutschen Sinne ein Dilettant, als Theaterkapellmeister ein Künstler von ausgeprägter Eigenart, reiht er sich schließlich organisch in die Entwicklung des Dirigententums ein.

Spontini hat sich seine eigene Dirigiertechnik, hat sie sich aus den Bedürfnissen und der Wesenheit des eigenen Werkes heraus erschaffen.

In der Sphäre anmutig-leichten Opernschaffens aufgewachsen, kommt er 1803 nach Paris. Dort klingt ihm noch etwas von der Erscheinung Glucks nach, der ja auch die Ungefügigsten seinem dramatischen Ideal hörig und willig gemacht hatte. Die persönliche Eitelkeit des Mannes und sein sachlicher Ehrgeiz werden durch dieses künstlerische Beispiel aufs stärkste angeregt. Wie er, aller Leichtigkeit der Niederschrift entsagend, das hohe Ideal Glucks in die höchstpersönliche Sprache zu übertragen sucht, so will er auch dieses sein Werk mit allen nur denkbaren Mitteln und ohne Schonung der Person, auch der eigenen, dramatisch schlagkräftig machen.

Berlin erlebt einen Musiker, der weder die deutsche Sprache noch die üblichen Kunstgriffe des Dirigierens beherrscht und doch seinen tyrannischen Willen ohne Rest durchzuführen weiß. Der Mann,

eine feine, nicht große Gestalt, Hofmann in seiner Erscheinung, im dunkelmoosgrünen, mit Orden geschmückten Frack, tritt rasch und leise ins Orchester. Der Konzertmeister Möser gibt ein Zeichen. Aber schon vorher hat der wie eine eherne Bildsäule aufgerichtete Mann jeden einzelnen Musiker in reglose Spannung versetzt. Alle Bogen sind über den Saiten, alle Mundstücke an den Lippen. Er erreicht es mit seinem Blick, der in raschem Umherlaufen alle zu treffen scheint. Dabei ist Spontini, nach seinem Geständnis, so kurzsichtig, daß er kaum einen Schritt weit sieht.

Dies alles zeugt für die suggestive Macht seines Willens, auch wenn man bedenkt, daß hinter diesem Napoleon der König steht, der ihn nicht nur stützt, sondern über den Intendanten von Brühl emporhebt.

Hier haben wir wieder einen Theaterlenker, unablässig bemüht, alle Kräfte des Ensembles oben und unten im Dienste des Dramatischen zusammenzufassen. Aber im Gegensatz zu Weber, der das eigene Werk und seine Darstellung für die Zukunft der deutschen Oper fruchtbar machen will, sieht der nicht bodenständige, in der Blütezeit der Romantik unromantische, eigensüchtige Spontini in der deutschen Bühne lediglich den günstigen Boden für die Verwirklichung persönlicher Ziele. Daß er nun trotzdem Gutes auch für die künftige Oper schafft, ist in der unlöslichen Verbindung zwischen dem Romanischen und dem Deutschen begründet, die für das Musikdrama bedeutungsvoll wird.

Der Kapellmeister Spontini, der dem Komponisten der „Vestalin“ und der „Olympia“ in die Hände arbeitet, ist also ein unermüdlicher Einstudierer. In stundenlangen Proben, vormittags, nachmittags bis in die Nacht hinein (für „Olympia“ 42 an der Zahl), legt er jede Einzelheit bis ins Genaueste fest. Er zielt aber vor allem auf die Pointe. Die besondere Art seiner Dirigiertechnik ist sofort erkennbar. Wie er sich selbst zu straffster Haltung gezwungen hat, um gewisse organische Schwächen wirksam zu verschleiern und als ein Napoleon zu erscheinen,

so faßt er auch seinen dicken, oben und unten elfenbeinernen Ebenholzstock in der Mitte. So wird alle Handgelenktechnik ausgeschaltet, Straffheit schon mit der Handhabung des Taktstockes gekennzeichnet. Seine Bewegungen sind kurz, eckig, genau, aber man kann ihnen eine gewisse Anmut nicht absprechen. In fremden Partituren ist er nicht bewandert, doch für die eigenen, die mit vielen überklebten Stellen von schwerer Arbeit erzählen, hat er die vollendete Sicherheit einer der üblichen durchaus widersprechenden Taktgebung. Ganz seltsam dirigiert er Rezitative. Kurz: diese Technik, auf eigenem Boden gewachsen, konnte vorzugsweise nur dem eigenen Werk dienen; aber Spontini beweist seine Verehrung für Gluck, Mozart und selbst Beethoven durch die, wenn auch seltene Tat.

Dramatische Wirkung entartet unter diesem Taktstock immer zum Effekt. Der Rhythmus wird mit letzter Schärfe heraustaktiert, die einzelne Note mit dem Hinweis „Diese“ emporgehoben, das Fortissimo, selbst unter Mithilfe von Brüllstimmen, das Pianissimo bis an die Grenze des Erreichbaren geführt. Für dieses Ziel wird auch die Orchesteraufstellung so geändert, daß die Streicher in der Mitte sitzen, die schärferen Bläser an den beiden Seiten, die zarteren sich durch den Instrumentalkörper hindurchziehen. So verwirklicht sich die Organisierung des Orchesterklanges. Den Menschen auf der Bühne, auch die verwöhnteste Primadonna, zu einem ebenso gehorsamen Instrument der Gesamtwirkung umzuwandeln, gelingt Spontini dadurch, daß er selbst Geste und Stellung suggestiv vormimt.

Das Erhabene grenzt auch hier an das Lächerliche. Und es braucht nur die allgemeine Hetze, die gegen den allmächtigen Generalmusikdirektor beginnt, ihre Wirkung auszuüben, es braucht nur die der preußischen Majestät entlehene Hoheit von ihm abzufallen, dann wirkt die entthronte Größe peinlich. Wagner, der den Mann so hochschätzt, bezeugt dies. Der Tag, an dem Spontini vom Pult des königlichen Opernhauses verjagt wird, macht zwar seiner Laufbahn für die Mitwelt ein Ende, aber diese Maßlosigkeit kann den Blick für den

Wert des Künstlers nicht trüben. Ohne sich an Bedeutung mit dem ihm von Natur entgegengesetzten und durch die Verhältnisse verfeinerten Weber messen zu können, hat er doch dem Theaterkapellmeistertum mächtige Antriebe gegeben.

★

Aber der Geist Beethovens geht um. Sein Titanentum blieb einem Spohr fremd. Das Drama in der Sinfonie mußte ihn seinem Wesen nach abstoßen. Das Umwälzende des Beethovenschen Werkes, das sich in einem bewegten Motivleben bis zum Kampf in der Durchführung kundgibt, stellt zunächst technische Forderungen, öffnet dann den Blick für das Bekenntum des Meisters und für sein Ringen mit den Ausdrucksmitteln.

Aber nach einem Menschenalter hat sich bereits auch die Routine des Taktschlägers der Beethovenschen Sinfonie so sehr bemächtigt, daß eine neue Bewegung zur Höhe einsetzen muß.

Alles Konzertdirigententum also erstarkt an der Sinfonie Beethovens. Es ist aber kennzeichnend, daß auch die erste technische Leistung des Konzertdirigententums gerade an Beethoven in Frankreich, in jenem Paris vollbracht wird, das die Tradition des zielvollen Taktschlagens hat. Mag auch François Antoine Habeneck, der erste eindringende Beethovendirigent, deutschstämmig sein, es bedurfte der Pariser Atmosphäre, um ihn zu so beispielhafter Tat anzuregen. Nur wo das Konzert selbst in den Concerts Spirituels seine Tradition hat, kann auch ein Orchester wie das des Conservatoire entstehen; und nur wo der Trieb zur manuell sicheren und mimisch unzweideutigen Verlebendigung des Kunstwerkes wohnt wie dort, kann auch die dirigierende Persönlichkeit sich und ihre Ziele durchsetzen. Aber es ist mehr als Zufall, daß dies in dem romantisch bewegten Paris geschieht: hier entdeckt Hektor Berlioz, der schöpferische Hysteriker, Beethoven als seinen Gott ebenso, wie ihn in Deutschland der vorahnende Romantiker E. T. A. Hoffmann mit einführenden Worten in allen seinen Schauern zu bannen



Spontini
Lithographie nach Jean Guérin

wußte. Wir sind nochmals Zeugen der Stunde, da zwei große Kulturen sich verknüpfen. Freilich: so hoch ein Richard Wagner Habeneck schätzte, dessen Darstellung der Neunten Sinfonie ihn so recht eigentlich zu dem Sinfoniker Beethoven geführt hat, so wenig kann Berlioz ihn für mehr als einen Taktschläger halten. Aber doch nur darum, weil er sich durch ihn als Komponist geschädigt fühlt: Habeneck soll bei der Aufführung des Berliozschen Requiems an einer entscheidenden Stelle eine Prise aus seiner Schnupftabaksdose genommen und damit die Feierlichkeit der Veranstaltung gestört haben.

Habeneck, der aus der Violinstimme dirigierte, mag ja gewiß zunächst der Beethovenschen Sinfonie mehr den Weg gebahnt als sie bis in jede Einzelheit durchleuchtet haben. Man wirft ihm vor, daß er mancherlei entstellende Striche angebracht und auch manche Stellen zur Erleichterung für das Orchester uminstrumentiert habe. Aber wir stehen eben in der ersten Periode der Beethovendeutung. Das Orchester zählt etwa 90 Mann; der Schwerpunkt liegt in den Streichern; denn auch der Dirigent ist aus der Violinklasse des Konservatoriums hervorgegangen. Der Geiger unter den Geigern achtet hier auf die technisch genaueste Wiedergabe der Parte. Gleichheit der Bogenführung und des Striches, oft im Kammermusikspiel erprobt, das Beispiel des Dirigenten, der seinen Leuten als Führer Phrasierung und Gestaltung aus dem Beethovenschen Melos beibringt, langjährige und eindringende Proben führen zu jener vielbewunderten technischen Vollkommenheit der Beethovendarstellung, der nur die schöpferische Persönlichkeit fehlt, damit sie wahrhaft groß erschien. Diese ist Habeneck, im wesentlichen willensstarke und begeisterte Erziehnatur, noch nicht.

Der Dichter Richard Wagner hat hier mehr als den Klang gehört und baut darauf für die Zukunft: Wagners Beethoven ist der des kommenden Geschlechts.

Denn Berlioz ist Dirigent, wie er sagte, nur aus Zwang. Dieser Künstler, unfähig, Kunst anders als von sich aus zu sehen, im Inneren

unwahrhaftig, doch von kalter Glühhitze durchfiebert, immer auf Verblüffung bedacht und doch der Poesie verhaftet, Feuilletonschreiber, Meisterlügner, Intrigant, bleibt, auch wenn er zum Taktstock greift, höchst persönlicher Umgestalter. Man darf ihn nicht nach seinen Worten, mehr nach seinen Taten beurteilen. Was er dem Dirigenten in Technik und Haltung vorschreibt, ist keineswegs immer muster-gültig, nicht einmal für ihn, der als Kapellmeister durchaus nicht Haltung bewahrte und wohl einer der äußerlich aufgeregtesten Orchesterführer war. Aber wenn er sich mit den Taktarten auseinandersetzt, Genauigkeit, umfassende musikalische Bildung, Sicherheit im Partiturlesen von dem Führer des Orchesters fordert, dann sagt er Wertvolles. Der Mann, der noch immer gegen das laute Taktschlagen in Frankreich seine Stimme erheben muß, vermag nicht die eigene übertriebene Geste abzdämpfen. Seine Mimik ist vordringlich. Das Gymnastische entfaltet sich für den Zuschauer so, daß er davon gebannt bleibt. Das Ergebnis aber ist außerordentlicher Reichtum an Farben und Schattierungen, leidenschaftliches Auf und Ab in der Darstellung, unablässiger Reiz des Persönlichen.

So sehr Berlioz das Dirigieren als besondere, vom Schaffen losgelöste Kunst technisch und musikalisch versteht, macht er es doch zum genauen Abdruck seiner schöpferischen Art. Begründer jener Musik, die den äußeren Vorgang in sich aufnimmt und verarbeitet, ohne das Blut des Dramatikers, aber mit der Sehnsucht nach der Szene, hat er auch seiner Kunst die Geste gegeben, die von Frankreich nach Deutschland übergreift. Die Musik, die sich mit dem Programm verknüpft und es bild- und klanghaft durchführt, räumt jene andere aus dem Weg, die das sinnliche Moment aus dem Konzertsaal bannen möchte. Zwischen Berlioz, dem romantischen Musiker der Geste, und Felix Mendelssohn, dem Klassizisten, liegt eine Welt. Mag der französische Musiker Mendelssohn ebenso freundlich gegenüberstehen, wie er Wagner mit Haß verfolgt: es ist gewiß, daß die Linie auch des Dirigententums von Berlioz über Liszt zu Wagner läuft. Mimik und Geste

des Dirigenten werden desto bedeutungsvoller und charakteristischer, je mehr das Drama in die Sinfonie eindringt.

Im Bereich der deutschen Gefühlsromantik wird, im Gegensatz zur Nervenromantik, nur Mendelssohn eigentlich für das Dirigententum fruchtbar. Da die deutsche Romantik Innenmusik ist und ihre Bekenner verträumt macht, lähmt sie auch den Herrscherwillen. Robert Schumann ist nicht nur Beispiel dafür, wie die Liebe zum Intimen dem Wachstum eines großen Stils hinderlich ist, sondern wie sie auch gerade das für das Dirigententum Entscheidende, nämlich eine suggestive Willenskraft, die auf wirkungsvolle Aussprache zielt, hemmen kann. Daß selbst der Klassizist Mendelssohn allzu weich war, um zwingende Rücksichtslosigkeit aufzubringen, wird durch sein gelegentliches Wirken an der Spitze der Berliner Königlichen Kapelle bezeugt. Mag sein, daß auch hier der Prophet in seiner Heimat nicht genug galt: gewiß ist, daß er nur mit Mühe und Ärger sich durchsetzen konnte. Erst in Leipzig, als Dirigent der Gewandhauskonzerte, ist er selbst gestiegen, wie er den Aufstieg der Musikstadt zu vorher nie erreichter Höhe förderte. Felix Mendelssohn war als jugendlicher Leiter der Sonntagsmusiken seines Vaterhauses in das Dirigententum hineingewachsen, hatte mit der in vielen Einzelproben sorgsam vorbereiteten und umsichtig gelenkten Berliner Erstaufführung der Matthäuspassion den Befähigungsnachweis für die Laufbahn erbracht, räumte im Leipziger Gewandhaus mit Unfertigkeit und Schlendrian auf und mußte sich doch von Richard Wagner und den Wagnerianern Herabsetzung seiner Dirigentenpersönlichkeit gefallen lassen. Persönliche Gehässigkeit hat gewiß die Reinheit des Urteils getrübt. Aber zu sagen ist, daß hier zwei Welt- und Kunstanschauungen einander gegenübertraten. Mendelssohn verkörpert auch als Dirigent in sich den reinen Stil und ist Verteidiger der fließenden Form. Daß er Beethoven einen allzu fließenden Charakter gab, wird von Gegnern behauptet, doch nicht bewiesen. Noch Berlioz läßt Mendelssohn volles Recht widerfahren. Aber der Gegensatz eines Dirigententums, das sich

rein musikalisch ausrichtete und darum jedes Übermaß an Pantomimik meidet, und dem anderen, das, Dramatisches und Theatralisches, Realistisches und Poetisches in die Musik hineintragend, eine deutliche Pantomimik fordert, ist, in der Theorie wenigstens, unüberbrückbar. In der Kunstübung führten freilich Brücken von hüben nach drüben, ohne daß Grundlegendes verwischt wurde. Denn unter der Herrschaft der Programmusik, oder besser der des kommenden Musikdramas, gibt es ja keine Musik ohne tiefere Bedeutung. Der Streit über die Frage, ob Musik tönend bewegte Form oder nur Ausdruck sei, wird durch Vermittlung zwischen beiden entschieden. Und daß Ausdruck der neuen, neudeutschen Musik nicht bloß von innen kommt, sondern sich auch als Wille zur Äußerung in der Geste kundgibt, die schon Haltung und Klang des mimisch wirkenden Orchesters bestimmt, wie sie von der Geste des Dirigenten aufgefangen und in der Tat ausgelöst wird: dies ist unbestreitbar. Es kündigt sich die Neigung zum Rhetorischen an, das mindestens ein halbes Jahrhundert Musik zu einem guten Teil beherrscht. Kein Wunder darum, daß, wer nicht mitmacht, wer sich auf reinen Stil versteift, von den anderen zum Taktschläger erniedrigt wird. Es dauert lange, bis der Ausgleich der beiden Richtungen sich vollzieht. Zunächst kann es nicht ausbleiben, daß die neue Anschauung, da sie keine Musik ohne Bedeutung zuläßt, notwendig in den Bau der Werke eingreift; denn das Rubato entwickelt sich hier nicht nur nach inneren Gesetzen; die Tempogegegensätze verschärfen sich ebenso wie die dynamischen. Und so sehr auch das im Formalismus Erstarrte ein neues Leben atmet, so stark muß sich das Gesicht der Werke verändern: im Romantischen, zu dem das Neudeutsche ebenso gehört wie das Schumannsche, liegt eine formlösende Kraft.

★

Berlioz, Liszt, Wagner sind, obwohl durch Rasse voneinander geschieden, doch auch als Dirigenten eng verbunden. Alle drei Verfechter der Freiheit in der Aufführung der Werke. Nur wandelt sich

hier nachschaffendes Künstlertum gemäß der Dreifältigkeit ihres Menschentums ab.

Die moral insanity des französischen Genies Berlioz ist die natürliche Folge seiner besonderen Art schöpferischen Geistes, die ganz im Banne der Nerven war. Es ist der Fall, wo die Selbstsucht des Schaffenden künstlerisch fruchtbar wird. Berlioz wurde Dirigent, weil er den Taktschlägern seiner Zeit die Verhunzung seiner Werke vorwerfen zu müssen glaubte. Er sieht im „Dirigenten“ den größten Feind des Schaffenden. Aus der einzigen Sorge um das eigene Werk, das er bis ins letzte genau, wirksam, ja verblüffend dargestellt wissen wollte, fließen ihm Theorie und Praxis, beide weitreichend: denn Berlioz reist als Dirigent besonders in Deutschland umher, und nicht nur als Anwalt eigener, sondern auch anderer Werke. Aber wenn er für Beethoven streitet, tut er es ja eigentlich für sich. Denn an ihm rankt er sich empor, an seiner Form erstarkt die seinige, die nicht auf festem Grunde steht. Es ist allerdings zu sagen, daß er erst als Ausdeuter des eigenen Werkes die ganze Zündkraft seiner Persönlichkeit hat. In den Teilproben, die er verlangt und abhält, ist er unerbittlich. Aber erst, wenn er sich mit gewaltigem Aufgebot an Orchesterinstrumenten und mit der Unterwerfung des ganzen Apparates der künftigen Wirkung versichert hat, dann kann er sich dem Vollgenuß seiner beherrschenden Stellung hingeben. „Dieses großartige Instrument feurig zu drängen, zu fassen, zu umklammern“, ist ihm eine Wonne. Jetzt erst kann seine Mimik und Geste ganz der seines Orchesters entsprechen. Wenn er, wie Anton Seidl erzählt, bald hoch oben in der Luft, bald wieder unterm Pult war, wenn er drohte, schmeichelte, lockte, dann zeichneten sich doch Sarkasmus und Ironie furchterregend auf seinem Gesichte ab. Ein Dämon war in ihm, der ihn, den nur von sich selbst Erfüllten, ebenso zum Guten wie zum Bösen trieb. Ein wunderbares Ohr wachte darüber, daß nichts an Klang unerfüllt blieb; aber von seinen Leuten verlangte er, daß sie ihm mit dem Auge folgten. In schwierigen Fällen mußten ihnen seine

Zeichen helfen. Denn Mimik und Geste entwickelten sich erst dann in völliger Freiheit, als Berlioz die eigene Technik des Taktschlagens über allen Zweifel gesichert hatte. Ihm ist der Taktstock wirklich das Instrument geworden, das er, der kein Instrumentalist war, mit Leidenschaft handhabte. Und man begreift, daß auch er jenen Spontini, dem er den Hang zum Effekt vorwarf, im tiefsten bewunderte.

Ist Berlioz durch hysterische Anlage subjektivster Dirigent, so muß doch auch Liszt, der ihm in der programmatischen Richtung der Musik folgte, von dieser ganzen Erscheinung stark berührt worden sein. Allerdings scheinen hier völlig andere Vorbedingungen gegeben als dort. Liszt, der in seiner hinreißenden Eigenart unerreichte Klavierspieler, ist also von Hause aus nicht mit dem Orchester verknüpft. Die Technik des Klavierspiels, an der er, durch Paganini angeregt, umgestaltend weiterbaute, kann für die des Dirigierens nicht vorbereiten. Die des Taktschlagens hat Liszt wirklich nie geübt, sich nie die Grundlage einer gesicherten Technik geschaffen. Aber der freie Vortrag, der sein Klavierspiel über jedes andere emporhebt, überträgt sich von selbst auch auf seine Orchesterleitung.

Sein Virtuosenstum macht ihn zum Bearbeiter größten Stils; eine Übertragung wie die der *Symphonie phantastique* aus der Sprache des Orchesters in die des Klaviers ist bereits ein Nachschaffen, das den Klangsinne in engster Beziehung zu dem großen Klangkörper zeigt; wie denn auch Liszts Klavierspiel und Klavierstil sich am Klang schöpferisch bereichert. So ist der Weg des Pianisten zum Orchester von selbst gegeben.

Aber zur Zeit, da Liszt sich dem Schaffen für Orchester zuwendet, ist bereits die innere Entfremdung gegen alles Virtuosenstum in ihm eingetreten. Virtuose möchte er auch als Dirigent vor dem Orchester nicht mehr sein. Hier, wo er kein Instrument mehr spielt, wird er ja auch zum Virtuosenstum nicht verführt, um so mehr, als er nicht einmal für die Routine technisch gerüstet ist.

Mit Leidenschaft lehnt Liszt die Taktschläger als „Ruderknechte“ ab. Er erklärt es als die vornehmste Aufgabe des Dirigenten, sich selbst



Hector Berlioz
Lithographie von Kriehuber

überflüssig zu machen. Merkwürdig genug. Das würde ja der Geste widersprechen, die das Orchester der Neudeutschen in sich trägt und befiehlt. Aber sie ist da, nur in einer Form, die von dem üblichen Takt schlagen abweicht.

Liszt ist der Mann des großen Pathos. Daß dieses Pathos echt war und sich in der Verteidigung alles Hohen, Schönen, Verheißungsvollen aussprach, kann nicht bestritten werden, auch wenn wir einen theatralischen Beiklang in ihm finden. Der Katholik, der Romantiker, der vielseitige Künstler, der Mann von Welt verbünden sich mit dem Virtuosen, der sich auch in aller Echtheit seines Pathos inszenieren muß. Pathos ist die bewegende Kraft seines Vortrags. Liszt mag das schematische Hantieren mit dem Taktstock, als mit einem Instrument, das ihm, dem Virtuosen, nicht genügt, verachten; er wählt doch eine neue Zeichensprache, in der Gebärde und Geste von ausschlaggebender Bedeutung sind. Auch er bedient sich des Taktstocks, aber ist immer bereit, ihn wieder aus der Hand zu legen, weil sein Pathos ihm einen die Fesseln des Taktes überschreitenden Vortrag befiehlt. Als improvisierender Rhapsode steht er vor dem Orchester. Er hat in zahlreichen Proben den Spielern seine Auffassung mitgeteilt und, bei engem Verhältnis zu den Ausführenden, die Darstellung des Werkes in seinem Sinne durchzusetzen verstanden. Daß trotzdem seine der üblichen widersprechende Technik manche Unsicherheit hervorrief, ist bezeugt.

Die Freiheit des Vortrages gibt sich eben in jener Aussprache des Rubatogefühls kund, das hier in einer vielfach schillernden Persönlichkeit, einem Hauptvertreter der Nervenromantik, besondere Ausprägung gewinnt. Hier wird die neue Auffassung des Tempos wirksam, am kennzeichnendsten in denen, die durch außermusikalische Vorstellungen beeinflußt werden. Dies ist nun bei Liszt in hervorragender Art der Fall. Zunächst zeigt sich eine ganz eigentümliche Verbindung von Mystik, Poesie und Sinnlichkeit im Schaffen und Nachschaffen des Künstlers. Das Streben nach Spannungen, eine im letzten Grunde körperliche Sehnsucht, die sich in Chromatik und Vorhalten offenbart, muß

sich notwendig auch auswirken, sobald die Aufführung mit dem Orchester den Körper selbst in Mittätigkeit setzt. Zwei Strömungen, eine seelische und eine körperliche also, treffen im Dirigenten zusammen und bringen eine ganz eigene Art der Ausdeutung hervor. Während das Pathos, echt und doch schwelgerisch, eine außerordentlich gedehnte Wiedergabe der lyrischen Partien fordert, eben weil diese Lyrik zu einem guten Teil körperlich ist und ausgekostet werden will, wird zugleich das Melos mit malenden Bewegungen der Hand nachgezeichnet. Der dramatische Zug, der den Vortrag Liszts immer emporhob, wird notwendig auch in der Art der Phrasierung spürbar, und die Dynamik, aus Seele und Sinnlichkeit gespeist, entwickelt sich nicht minder eigentümlich. Da die Musik deklamiert wird, hat sie auch ihre eigene Betonung. Periodenbau und Interpunktion haben ja schon in der Musik Chopins eine Rolle gespielt. In der Darstellung Liszts sind sie seiner Natur nach weiter entwickelt. Daß das Gesicht des Dirigenten an dem Gang der musikalischen Ausführung hervorragend teilnimmt, versteht sich. Aber zwischen der hysterischen, dabei doch bis in alle Winkel genau hineinleuchtenden Aufführungsart Berlioz' und der freien Liszts besteht doch auch äußerlich ein bedeutender Unterschied. Die starke Verinnerlichung des Empfindens und Nachempfindens drückt sich bei Liszt in Auge und Mienen aus, gestattet aber nicht ein körperlich übermäßig bewegtes Dirigieren. Die Gebärde mystischer Verzücktheit wird festgehalten. Der Taktstock hat nur andeutenden Wert. Liszt will, sagt er, nicht die Funktion einer Windmühle ausüben. Als „Steuermann“ will er wirken. Ganz natürlich führt diese Darstellungsart von Liszt zu Wagner, wie sie sich an Wagner am eindringlichsten betätigte. Der Weimarer Hofkapellmeister Liszt führte ja „Tannhäuser“ so auf, daß Wagner, auf der Flucht nach der Schweiz, sich völlig verstanden fühlte. Und der motivisch durchbrochene Stil des letzten Beethoven erhält von Liszt dieselbe eigene Art der Betonung und Phrasierung, mit der schon der Klavierspieler in seinem freien Vortrag die zünftigen Musiker überraschte und oft in Harnisch brachte.

Das Pathos Liszts, der als Dirigent Einzellerscheinung bleibt, erfüllt sich in Wagner, wie ja die sinfonische Dichtung Liszts, so sehr sie oft noch mit Talmiglanz behaftet ist, in Farbe, Klang, Spannung das Musikdrama vorwegnimmt. Das Pathos ist beiden gemein, aber Richard Wagner, selbstsüchtig und bereit, alles, was sich ihm als Ausdrucksmittel bietet, in sich aufzusaugen, hat die Kraft, sein Werk schrittweise, systematisch aufzubauen und in seinem Musikdrama zur Vollendung zu führen.

Wiederum wird, und zwar mit künstlerischer Folgerichtigkeit ohnegleichen, das Tempo in Praxis und Theorie den Forderungen des neuen Empfindens gemäß durchgeführt. Die Theorie setzt am eindringlichsten die Schrift „Über das Dirigieren“ auseinander. 1879 erschienen, ist sie Frucht reicher Erfahrung am eigenen Schaffen und für die nächste Zukunft von grundlegender Bedeutung, freilich auch mit Ausfällen gegen Andersdenkende und Andersübende durchsetzt.

Nur vom Kunstwerk Richard Wagners aus ist sein Dirigententum zu begreifen. Dieses, als Gesamtkunstwerk aus vielfachen Elementen bestehend, spiegelt sich auch in der Darstellung des Dirigenten. Sie kann nur im höchsten Maße subjektiv sein. Richard Wagner will zwar an die Tradition anknüpfen und beruft sich gern auf den Beethoven der letzten Werke, der für die Neudeutschen entscheidend ist; aber doch nur, um hier für sein eigenes Werk den glaubwürdigsten Zeugen zu finden. Die Beethoven-Umdeutung Liszts, der auch hierin offenbar stark auf Wagner einwirkt, war von dem Geist der Romantik eingegeben, die Poesie und Programme in Beethoven hineindichtete. Und für Richard Wagner ist Beethoven auch der von den beschränkten Ausdrucksmitteln der damaligen Instrumentalmusik allzusehr gefesselte und sich darüber hinaussehende Künstler. Man weiß, welches Beispiel Wagner für alle war, die an dem Orchester Beethovens herumretuschierten: Wagner, der von der „Neunten“ die gerade Linie zum eigenen Musikdrama zog, vielmehr das eigene Musikdrama durchaus mit diesem Monumentalwerk zu verknüpfen suchte. Aber in den mehreren

Jahrzehnten seines Schaffens hat er die innerste Beziehung selbst zu ihm von Hause aus fernliegenden Werken wie dem Cis-Moll-Quartett und den letzten Sonaten eben dank Liszt und wohl auch Bülow gefunden. An ihnen rechtfertigt er auch den Begriff der Form, wie er sich ihm ergeben hatte und wie er am reinsten sich in dem für Wagner klassischen Meistersingervorspiel darstellt. Hier ist in der Tat die Beziehung zur Vergangenheit durch eine Neugestaltung der Polyphonie aus dem Geist des Musikdramas geknüpft.

Dieses aber ist eine noch nie dagewesene Synthese des Epischen, Dramatischen, Lyrischen. Was man unendliche Melodie zu nennen sich gewöhnt hat, kann es eben nur werden durch eine Kunst allmählicher Übergänge, getragen von der Kraft des Pathos. Darum gewinnt auch das „Tempo“ bei Wagner ein völlig anderes Gesicht. Liszt hat es vor-gefühlt und nachempfunden, aber erst aus der unbeirrbaren Folgerichtigkeit des Wagnerschen Kunstwerkes konnte sich die neue, auch für das Konzertdirigententum geltende Anschauung vom Tempo ergeben. Zu vergessen ist freilich nicht, daß hier Weber, dieser große Vorahner und Wegweiser, ein wesentliches Stück Vorarbeit geleistet hat. Was er über das „Tempo“ gesagt, dafür getan hat, setzt hier die reife Frucht ab.

In Wagners Schrift „Über das Dirigieren“, einer Tendenzschrift im besten und im schlimmen Sinne des Wortes, kreist alles um das Verhältnis zwischen dem gehaltenen Ton und der Bewegung. Wer ihm mit künstlerischem Bewußtsein nachgegangen ist, entnimmt aus ihm die Abschattung des für das Durchschnittsdirigententum an den Takt gebundenen Tempos. Den groben Handwerkern oder den oberflächlichen Mendelssohnianern wird also das Gefühl dafür ohne weiteres abgesprochen. Daß sie das Pathos der Neudeutschen nicht kannten, ist zuzugeben; aber sie leiteten ihre unzweifelhafte Fähigkeit zur Tempomodifikation aus einer ganz anderen Grundempfindung ab und gelangten daher zu ganz anderen Ergebnissen als die subjektiven Ausdeuter des Tempos aus dem Geist des Musikdramas, dessen Form die Mendelssohnianer überhaupt bestritten.

Wo das Pathos herrscht, ist der gehaltene Ton von so entscheidender Bedeutung, daß er auch die Bewegung bestimmt. Im gehaltenen Ton liegt für Wagner und folglich für die Wagnerianer ein solcher Inhalt, daß dem *Adagio* gegenüber das *Allegro* notwendig mehr in den Schatten tritt. Wie im Musikdrama die Szene jeder Dehnung fähig ist, weil die Abstufungen des Tempos und der Dynamik sich für den Nervenromantiker vervielfachen, so muß notwendig auch im Vortrag der von der Szene losgelösten, also in erster Linie auch der Beethovenschen Musik das *Adagio* sich stärker dehnen als in der Darstellung aller derer, die zur anderen Partei gehören und als Taktschläger oder Oberflächenmenschen verleumdet werden.

Nach Wagner hat die Musik durch Beethoven diesen Fortschritt getan: „sie ist ideal, weil über das Gebiet des ästhetisch Schönen in die Sphäre des Erhabenen getreten“. Zugleich hat sich die Melodie durch ihn von dem Einfluß der Mode und des wechselnden Geschmacks befreit. Und weiter sagt, von Schopenhauer geleitet, Richard Wagner: „Wenn wir die Musik die Offenbarung des innersten Traumbildes vom Wesen der Welt nannten, so dürfte uns Shakespeare als der im Wachen fortträumende Beethoven gelten.“

Halten wir dies alles zusammen, so ist leicht zu begreifen, wie Wagner, von sich selbst auf Beethoven zurückschließend, den Vortrag dieses für ihn höchsten Tonmeisters umgestalten muß. Um allerletzte Verdeutlichung der Beethovenschen Melodie, die ihm nun wieder von einer unabhängigen, freien Menschlichkeit und von dem Zug zum Erhabenen bedingt scheint, geht es ihm. Aber vollziehen kann sich dies alles nur „durch die bis in das Virtuosenhafte gehende, musikalisch geniale Leistung der einzelnen Instrumentisten und ihres Dirigenten“. Wir fühlen hier die Geburt des neuen Dirigenten aus dem Geiste des Musikdramas. Und verstehen auch, wie Wagner, immer wieder Beethoven als Kronzeugen für sich selbst anrufend, doch stufenweise zu höchster Meisterschaft im Schaffen aufsteigend, notwendig auch stufenweise die für ihn gültige Erkenntnis seines Vorbildes und die Vollendung im Nachschaffen erreicht.

Man sieht hier einen Künstler, der schon ganz früh, fast von Anfang seiner Theaterlaufbahn an, den Theaterkapellmeister durch seine enge Verknüpfung mit dem Konzertdirigenten, oder besser gesagt, mit dem Ausdeuter Beethovens innerlich reinigt. Beide halten miteinander Schritt, denn an Beethovens Erhabenheit glaubt sich auch Wagners durchaus einer anderen Sphäre angehörendes Pathos emporranken zu müssen. Bis, in der Vollreife der Erkenntnis und der Tat des Künstlers, Nachschaffen mit dem Taktstock überhaupt entbehrlich und störend erscheint. Der schaffende Wagner fühlt sich, bei der Erhabenheit und der Weite seines Gesichtskreises, nicht mehr versucht, als Dirigent für sich einzustehen, befreit sich von dem Zwang der mit dem Taktstock tätigen Propaganda für sich selbst und läßt andere, die er seines Geistes voll sieht, für sich wirken.

Denn was ihn zu ihrem Herrn macht, ist die Ekstase des Schaffenden, die auch den Nachschaffenden beseelt und Dirigentenleistungen von entflammendem, erleuchtendem, beispielhaftem Wert zuwegebringt.

Vom Dirigenten Wagner geht jene gesammelte Energie eines bespiellosten Menschen aus, die immer ihre unweigerliche Suggestionskraft beweist. Ein Meister, kein Instrumentalist, kein Musikant im höchsten Sinne, aber souveräner Beherrscher eines Klangkörpers, dessen Ausdrucksfähigkeit sich durch seinen Willen ungeahnt steigert. Der Körper des weniger als mittelgroßen Mannes bewegt sich nicht, aber was auf diesem Gesicht, in diesen Händen geschieht, ist allem Gewohnten so fern, daß es nicht aufhört zu fesseln. Die Gebärde, die sich dem Orchester zündend mitteilt, hilft auch die Musik erklären. Der Blick spricht die innere Flamme aus. Die Miene wandelt sich mit dem Ausdruck der Musik. Und da sie für ihn bis in ihre Atome Bedeutung hat, ist seine Mimik abgestuft wie die Musik. Der Wille aber, den das Auge sprüht, lenkt auch die Hand und den Taktstock in ihr. Dieser, vom Takt befreit, zeichnet nach und faßt doch zusammen; die Konvention des Taktschlagens ist überwunden wie bei Liszt, nur hat eben

bei Wagner die Freiheit des Vortrages sich in der Verwirklichung des nach Ausdruck strebenden Traumbildes eine visionäre Zielsicherheit der Technik geschaffen, der nichts unerreichbar bleibt.

Man wird den Dirigenten Richard Wagner, der als Theaterkapellmeister den üblichen Spielplan durcharbeitet, aber in Paris auch als Kapellmeister zum Bewußtsein erwacht, in Dresden Webers Werk fortsetzt, durch Lebensschicksale aus seiner Stellung geworfen und auf künstlerische Selbstbesinnung gewiesen wird, immer nur an Beethoven oder, besser gesagt, an der Neunten Sinfonie, messen können. Die Formauflösung des letzten Satzes zugunsten eines dramatischen Rezitativs, das Übergreifen der Instrumentalmusik in das Gebiet der menschlichen Stimme, die also aufhört, ihren eigenen Gesetzen zu folgen: dies bleibt für Wagner, den Schaffenden, so aufschlußreich, daß in der Ausdeutung der „Neunten“ die Leistung des Nachschaffenden gipfelt.

An dem Beethoven der „Neunten“ war allerdings die Dirigierkunst der Kapellmeister jahrzehntelang gescheitert. Vielmehr man empfand ihn entweder gar nicht als Problem, oder man umging, was man als Problem empfand. Im Leipziger Gewandhaus hatte vor Mendelssohn der Konzertmeister Matthäi drei Sätze lang vorgegeigt, erst der vierte rief den Chordirektor auf den Plan, damit die Chöre nicht entgleisten. Aber an anderen Orten, in Berlin zum Beispiel, begnügt man sich überhaupt mit den ersten drei Sätzen. Wagner, mit glühendem Herzen, mit seiner durch Pariser Erfahrungen genährten Beethovenbesessenheit, sieht in solcher Darstellung der Neunten allerdings das Wirken des Taktschlägers, das ihn in Harnisch bringt. Er erlebt den hinreißenden und aufklärenden Vortrag der Sängerin Schröder-Devrient. Er fühlt Beethoven in seiner Ausdrucksfähigkeit durch zunehmende Taubheit, durch Naturhörner und mangelnde Chromatik der Blechbläser gehemmt und ist bereit, alle Folgerungen daraus für den Klang zu ziehen. Daß er in seinen Nachhilfen oft zu weit gegangen ist, kann nicht bestritten werden. Es wirken eben in ihm Ausdrucksbedürfnis und Klangphantasie eines Nervenromantikers in ihrer ganzen Unersättlichkeit.

Hat er schon in den früheren Sinfonien von der „Eroica“ ab Beethoven gegen sich selbst verteidigen zu müssen geglaubt, so werden für den Vortrag der „Neunten“, wo Beethoven, nach Wagners Auffassung, in der Verzweiflung des nach Ausdruck Ringenden zum Wort greift, die Anweisungen Wagners so eindringend wie möglich. Das dichterische Programm, das er der „Neunten“ unterlegt, ist kennzeichnend genug. Von dem Tage ihrer Aufführung durch Wagner in Dresden am Palmsonntag 1846, wo es auf dem Zettel erschien, bis zu jener, die der Grundsteinlegung in Bayreuth am 22. Mai 1872 voranging, zieht sich die Linie. Mit seinem Werk selbst ist seine Darstellung der „Neunten“ zur Reife gediehen.

In Bayreuth aber ist der Meister nur durch sein Werk vertreten. Wie er vom Vorlesen seiner Dichtung an alle zu ergreifen wußte, wie er, unvergleichlicher Mimiker, die Mitwirkenden auf die Höhe seines eigenen Pathos emporhob, alle Teile des Gesamtkunstwerks, den Einklang zwischen Geste und Orchester und jene sinngemäße Ausführung des Sprachgesanges überwachte, dessen Grundlinien ihm einst durch die vorbildliche Leistung der Singschauspielerin Wilhelmine Schröder-Devrient vorgezeichnet waren: dies der Hintergrund seiner umwälzenden Tat.

*

Und von ihm heben sich auch die Gestalten ab, die für das Dirigententum der nächsten Zeit tonangebend waren. Ein schaffender Meister hatte seinen Helfern den Weg zum Nachschaffen gewiesen. Sie selbst aber entfalteten sich in voller Selbständigkeit.

Hans Richter, Felix Mottl, Hermann Levi sind mit dem Werk von Bayreuth verknüpft. Aber der Mann, den sein Lebensschicksal schon vorher von seinem Meister entfernt hatte, wurde epochemachend: Hans von Bülow. Geistige Kraft mußte sich mit einem dämonischen Künstlerwillen paaren, um das Ideal des Dirigenten für das neunzehnte Jahrhundert zu schaffen. In Bülow vollzieht sich auch der volle Ausgleich der beiden Richtungen die in Fehde miteinander gelebt hatten,

der in Wagner gipfelnden neudeutschen und jener anderen, die eigentlich keine Richtung, sondern eine Fortsetzung der Tradition war.

Hart stößt zunächst gegen diese klassizistisch-romantische Musik, die in Brahms mündet, alles, was mit dem Musikdrama verbunden ist; um so härter, als die Menschen selbst von hüben und drüben den Kampf schüren. Sinnlichkeit und Nerven, der Farbe zustrebend, bringen die Musiker, die sich zur „Richtung“ bekennen, in heftige Erregung, während dort die Traditionellen, der Musik als Form ergeben, um so starrsinniger werden.

Der Ausgleich zwischen beiden Richtungen geschieht durch die „Meistersinger“. Hier erscheint auch denen, die das Musikdrama bekämpfen, Musik als Form durch meisterhafte Polyphonie gerettet, alle Nervenkunst durch die Rückkehr zu bürgerlicher Tugend gerechtfertigt. Die „Meistersinger“ stellen die Verbindung zwischen dem Musikdrama und der Sinfonie wieder her. Und es ist kein Zufall, daß Hans Richter, der die Partitur dieses Werkes in Triebtschen abschreibt, auch zugleich der Wagnerianer war, der für Brahms eintrat.

In Hans Richter ersteht Richard Wagner der wahre Helfer für Bayreuth, der „Geselle“, wie er ihn in seinen Briefen an ihn nennt. Der Vornehmste unter jenen, die von der Musik aus zu ihm gelangten, und einer, der nun, durch Begabung und Handwerk in den Beruf des Kapellmeisters hineingewachsen, dem Werk von Bayreuth gerade unter den Zünftigen Vertrauen und Hingabe wirbt. Der Musikant und treue Diener des Mannes, zu dessen gesamt künstlerischer Persönlichkeit er verehrungsvoll aufblickt, ohne innere Beziehung zur Bühne, zum Außermusikalischen, das in dem Organismus des Wagnerwerkes pulsiert. Es bedurfte eines solchen Mannes, um den Bau von Bayreuth auf eine zweifelsfreie Grundlage zu stellen. Wagner als Musiker, als Architektoniker, als Glied und Höhepunkt nachromantischer Entwicklung anschaulich gemacht zu haben, das ist der unschätzbare Dienst, den Richter dem Meister und der Welt leistet.

Der Deutschungar hat am Konservatorium Wiener Luft geatmet, im Hofopernorchester gegessen, dem er später Führer sein sollte. Vom Waldhorn und Klavier ist er ausgegangen, aber er hat bald alle Instrumente des Orchesters beherrschen gelernt. So kann er, um das Melos kristallklar aus dem Klangkörper zu lösen, von den Bläsern Bindungen verlangen, die ihnen zunächst unmöglich scheinen, aber doch durch das Beispiel des Mannes möglich werden. Die Phrasierung ist der Kern Hans Richterschen Musikertums. Aus ihr, die auf des Stabführers Gebot durch alle Glieder des Orchesters zu gehen hat, bildet sich die Linie, ergibt sich die Plastik der Gestaltung.

Dieser fest in sich ruhende Mann hat auch äußerlich nichts von dem auführerischen Geist, nichts von Pose und Geste, die mit dem Wagner-tum unlöslich verknüpft scheinen, nichts auch von tristanischer Verzückung, von nervöser Erregbarkeit. Kluge und ergebene Einfachheit eines überragenden Orchesterführers, der feinhörig die Geste auffängt, gibt hier Wagner, was er braucht. Bayreuth duldet kapellmeisterliches Übergreifen nicht. Aber in seinem Reiche ist Hans Richter König und zugleich ein Musiker unter Musikern. Wie er so an heißen Sommertagen in Hemdsärmeln mit ihnen probiert, dieser behäbige, blondbärtige Mann, zeigt er nichts von Würde. Er hat sie in sich und darf auf unbedingte Ausführung seiner Weisungen rechnen, weil jeder einzelne dem umfassenden Können dieses Führers vertraut.

Von den „Meistersingern“ aus hat Hans Richter die Eroberung des Wagnerstils für sich unternommen. Von ihnen aus hat sich ihm auch der „Ring“ so vollkommen erschlossen, daß er immer als der geborene Leiter dieses Zyklus zu gelten hat. In den Münchener „Meistersingern“ von 1868 führt Bülow das Orchester, Richter den Chor. Er kann auch einmal für einen erkrankten Sänger einspringen. Aber weil er eben von dem ganzen Werk erfüllt ist, will er es auch möglichst rein in die Erscheinung treten lassen. So weigert er sich zum Beispiel in München, eine schlecht besetzte „Rheingold“-Aufführung zu leiten. So

durchfühlt er auch die ganze Partitur, aus einer Überzeugung heraus, in der ihn kein Spiel hinter den Kulissen erschüttern konnte.

Und die gleiche Echtheit, die sich wohltuend von dem menschlich nicht immer angenehmen Hintergrunde Bayreuths abhebt, beherrscht sein Musizieren überhaupt. Mag er nun Beethovens „Neunte“ oder ein weniger gewichtiges Werk dirigieren, überall baut sich seine Musik aus warmblütigem Mitempfinden eines Musikanten und aus einem natürlichen Zug zum Großen auf. Aus einem Pathos, das echt ist und mit dem weniger echten gewisse Dehnungen des Tempos gemein hat, wird auch der Klang zu hoher Vollkommenheit gebracht. Wie Hans Richter als Operndirektor in Budapest seinem Herrn und Meister in der Vorbereitung der Bayreuther Festspiele zu Diensten ist, so bleibt er ihnen auch nach Wagners Tode treu, als letzter Meister alten Schlages, als Wart einer Schöpfung, die in ihm so recht eigentlich ihre musikalische Stütze hat. Indes ist er hinausgegangen, wie Wien, so England für Richard Wagner zu gewinnen, hat aber auch Brahms so endgültig für sich entdeckt, daß er ihn in Wien als Dirigent der philharmonischen Konzerte und in Manchester als Leiter der Hallé concerts verlicht. Sein Vollblutmusikertum gibt jedem Werk, das er vorführt, ein sinnlich starkes Leben und die freie Haltung, die es vom Nachschaffenden verlangt. Kurz: er war der für den Ausgleich geborene Dirigent.

★

Bayreuth führt verschiedene Typen zusammen; aber allen ist gemeinsam, daß sie die Synthese des Theaterkapellmeisters und des Konzertdirigenten in sich anstreben. Gewiß sind einige dieser Namen, die ihr hellstes Licht von Bayreuth empfangen, auch mit ihm verblaßt. Am Werk mitzubauen und doch nicht in ihm zu versinken, sondern seine Selbständigkeit zu wahren, gelingt nur wenigen. Ja, Bayreuth ganz in Wagners Geist zu dienen, ist schon einem zweiten Geschlecht nicht immer gelungen.

Man wird Hermann Levi als den ersten „Parsifal“-Dirigenten, als Schöpfer einer Tradition, ausgezeichneten Theaterkapellmeister und zugleich als den zu nennen haben, der den Weg von Brahms zu Wagner macht. Hier wird ein Mensch von hoher geistiger Kultur zu Wagner geführt, einer, der das Theater beherrscht, ohne sich von ihm beherrschen zu lassen. Als Münchener Hofkapellmeister ist er Richard Wagner räumlich und tritt ihm auch geistig nahe. Von den „Meistersingern“ über „Tristan und Isolde“ zum „Ring“: dieser Weg wird mit künstlerischem Bewußtsein beschritten; aber zugleich wird auch Mozart erneuert. So ist die Grundlage für die Pflege der beiden Meister geschaffen, die auch heute noch für München kennzeichnend ist. Levi, selbst von letzter Geistesklarheit, weiß auch ohne auffällige Gebärde die Partitur in völliger Klarheit klingen zu machen. Letzte Erschütterungen kennt er nicht.

Ein anderer Typ: Felix Mottl, Österreicher, Musikant, doch nicht von einer Entwicklungsfähigkeit, die bis in die reiferen Jahre reicht. Als blutjunger Hofkapellmeister in Karlsruhe bezaubert er durch die Naturfrische, mit der er sich für die Musik der Zeit einsetzt. Er gehört zu den Getreuen von Bayreuth, ist aber innerlich unsicher und zu Zugeständnissen bereit. Es kann geschehen, daß er einen „Tristan“ mit Vollblut durchdringt; aber auch, daß er nur mit halber Kraft wirkt. Das Tempo Wagners bleibt die große Streitfrage für jenes Geschlecht, das unmittelbar auf ihn folgt. Es ist noch immer durch das gedehnte Pathos bestimmt; aber die Tradition beginnt zu wanken, da der Wille des Schaffenden selbst nicht mehr lenkt. Mottl gilt als einer der Siegelbewahrer von Bayreuth trotz gewissen Unsicherheiten seiner Tempogebung. Er hat die Tradition auch nach England und selbst, mit der Erstaufführung des „Parsifal“, nach Amerika getragen. Seine Natur schwelgt in der breiten Üppigkeit des Klanges, und seine Dynamik kennt die natürlichen Übergänge, die auch das Gedehnteste noch überzeugend macht. Allmählich läßt Mottls Spannkraft nach, das Leben ist stärker als sein Künstlertum, Routine drückt seine

Orchesterleitung herab. Und wer etwa zuletzt seinen Beethoven hörte, konnte keine Spur mehr jener durch Wagner angeregten Beethoven-erneuerung entdecken, die mit dem Wachsen des Musikdramas Schritt hält.

★

Werfen wir, bevor wir den Weg des ernststen Pathos bis ans Ende abschreiten, rasch einen Blick auf das, was sich als leichte Kunst um so entschiedener abseits hält, aber auch um so stärker und blühender entwickelt. Wien, die Stadt des Walzers, hat durch Lanner und die Dynastie Strauß nicht nur die Tanzoperette aus seinem Boden emporwachsen sehen, sondern auch das Geschlecht von Kapellmeistern weitergezüchtet, das sich bis in die Gegenwart erhält. Vom Wirtshaus von einst bis zum Kaffeehaus von heute ist der Typ des Mannes geblieben, der mit dem Geigenbogen lenkt, den Tanzrhythmus mit dem ganzen Körper miterlebt, seine Leute und das Publikum zugleich, nicht ohne Koketterie, in Schwung bringt.

Nicht nur die Walzerkönige, sondern auch die Duodezfürsten im Reich des Tanzes wissen, was es heißt, Mitwirkende und Führer in einer Person zu sein. Sind sie doch auch Nachfahren des primo violino von einst. Aber welch ein Glück, meist eigene Tänze mit allen Mitteln der Suggestion darstellen, Prima ballerina, Primgeiger und Maestro zugleich sein zu dürfen!

Johann Strauß Sohn gibt als Kapellmeister das Beispiel für alle Kommenden. Er unterhält und entzückt die Wiener wie die Berliner, geht auch ins Ausland, unterstreicht so den Erfolg des Wiener Walzers. Aber es ist um 1850 schon eine ganze Reihe dieser Kapellmeister-Geiger am Werk. Der Ungar Joseph Gungl gründet in Berlin eine eigene Kapelle und konzertiert in öffentlichen Gärten, sein Landsmann Joseph Carl Engel, der ihn einmal vertritt, wirkt so malerisch, daß er Direktor des Kroll'schen Hauses und Gartens wird.

Der geigende Kapellmeister ermutigt nicht nur zum Tanz; er ist der lebendige Anwalt der Lebensfreude. Alles Sinnliche der Musik

verkörpert sich in ihm. Darum gelten ihm auch die glühenden Blicke der Tänzerinnen. Er wird Mitgestalter vieler Schicksale.

★

Aus der Reihe derer um Wagner hat sich längst schon die Gestalt des Mannes losgelöst, der am weitesten über Richard Wagner hinauswächst: Hans von Bülow. Durch ihn werden wir an die Schwelle der neuen Zeit geführt. Der Weg vom Taktschläger über den Kapellmeister zum Dirigenten mündet in diese Persönlichkeit. Bülow schafft so recht eigentlich den Berufsdirigenten als Lenker und Mittelpunkt des Konzerts. Der Konzertdirigent ist das merkwürdige Ergebnis dieser Entwicklung; merkwürdig, weil die Form des sinfonischen Werkes ein solches Heraustreten des Orchesterleiters gar nicht zu rechtfertigen scheint, ja scheinbar dadurch verfälscht wird; begreiflich darum, weil das Musikdrama mit seiner Unterstreichung der Geste auf ein solches Ergebnis hingearbeitet hat.

Aber es wäre irrig, Bülow lediglich als Vollstrecker musikdramatischen Willens zu betrachten.

Klar ist, daß der Mensch von nervöser Unruhe zunächst durch die neudeutsche Richtung, in der er Revolution fühlt, aufs stärkste angeregt wird. Gewiß aber auch, daß dem reifenden Künstler, was hier Komödie war, sich sehr bald enthüllte. Diesen Reifeprozess hat das Lebensschicksal beschleunigt. Der Mensch, der sich durch Selbstsucht Wagners zunächst erhoben, dann erniedrigt fühlt, löst sich um so leichter von den Ketten der Richtung, als er ja im letzten Grunde zum Musikdrama gar nicht gehört. Er ist zur Selbständigkeit geboren, erreicht sie freilich auf Umwegen. Ein kritischer, selbstkritischer Geist, der sich bis zur Glühhitze erwärmen kann, und der Fanatismus eines Erziehers, der sich doch auch in seiner Wirkung spiegeln will, treiben ihn weiter, bis er durch sein Beispiel unsere ganze neuere Orchesterkultur begründet. Bülow also ist eine von jenen keineswegs geradlinigen Naturen, wie sie das neunzehnte Jahrhundert, ein Jahrhundert der Nerven, aus sich heraus erzeugt.

Das unruhige Hin und Her seiner Laufbahn kennzeichnet Hans von Bülow als eine Virtuosennatur. Er wird früh dem Familienleben entfremdet. Seine Aufnahme- und Anpassungsfähigkeit, durch ein nie versagendes Gedächtnis gestützt, kennt keine Grenzen. Er ist feinhörig für den Klang verschiedenster Art. Mit diesem weiß sein sprunghafter Geist so witzig zu jonglieren, daß er darin die witzigsten Virtuosen übertrifft, und zwar darum, weil auch sein Witz von dem Sinn für das Wertvolle gehalten und oft nur Mittel zur geistigen Entspannung ist. Man hat ihm deshalb einmal Tiefe abgesprochen. Aber wenn sie auch nicht gerade durch philosophische Einstellung bewiesen wurde, so äußerte sie sich dennoch in der Wahl und Auffassung der Musik.

Der Virtuose Bülow bewährt sich am Klavier, das er nach Liszts Anweisungen und mit der eisernen Beharrlichkeit, die sein Erbteil ist, über alle Hindernisse der Hand hinweg zu meistern lernt. Der unruhvolle Geist Bülows aber, zum Herrschen geboren, ist von der auf Geist und Sinne wirkenden, so außerordentlich viel umfassenden Musik Wagners besessen. Wie selbstverständlich ergreift er den Taktstock in Zürich und wird Verfechter der neuen Lehre. Wenn er nun um 1850 herum in Berlin die Schale seines Spottes auf die Taktschläger wie Wilhelm Taubert ausgießt, der in den Sinfonieabenden der Königlichen Kapelle, mit dem Rücken gegen das Orchester gewandt, Beethoven herunterdirigiert; wenn er erklärt, dieser Beethoven sei kein Königlich Preußischer Kapellmeister, dann merken wir bereits, wie Bülow gerade an Berlin seine Erziehungsarbeit beginnt, die er, dank einer Fügung des Schicksals, in demselben Berlin vollenden soll.

An Wagner ist Bülow gereift, an ihm ist er erkrankt, durch sich selbst aber genesen, soweit er dies überhaupt vermochte. Denn die Natur hatte ihn mit einer Reizbarkeit begabt, die ihn ebenso für alles Künstlerische empfänglich wie im menschlichen Verkehr schwer erträglich machte. An ihr ist er endlich auch zugrunde gegangen.

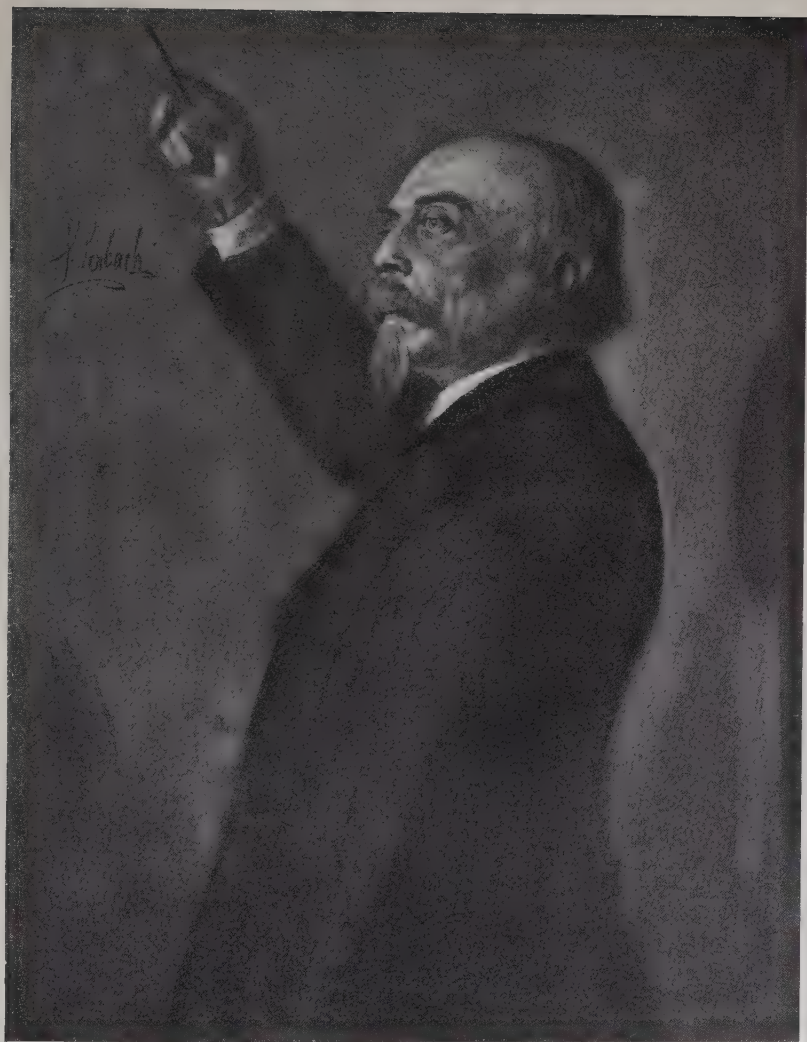
Man findet Bülow in dem sechsten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts in Berlin, dem er als Klavierpädagoge am Sternschen

Konservatorium und als Verfechter des Neudeutschen angehört. Was er mit der Feder vertreten hat, verteidigt er nun mit den zehn Fingern und mit dem Taktstock. Aber dieses Berlin, wo er mit Cosima Liszt gelebt hat, soll ihn erst als Gereiften und Gewandelten wiedergewinnen. Kunst und Leben haben ihre Reinigungsarbeit an ihm zu vollziehen.

Wie der Waffengenosse Richard Wagners in München von der Mitte der sechziger Jahre an sich im Dienste des Größeren zerreibt, das ist die große Krise in seinem Leben; das führt den Bruch im Künstler herbei und beschleunigt den Läuterungsprozeß im Dirigenten.

Wenn wir Bülow hier an der Seite Wagners finden, so wird gerade das nahe Zusammenleben mit dem Menschen und dem Werk verhängnisvoll. Bülow stammt künstlerisch aus einer anderen Sphäre, als jene ist, der das Musikdrama angehört. Unter allen Kräften, die in ihm wirken, ist die geringste: Sinnlichkeit. Das Erotische, in Wagner so mächtig, hat in Bülows Künstlertum nur sehr wenig Raum. Angeborene Sprunghaftigkeit durch Selbstzucht zwar nicht zu überwinden, aber möglichst fruchtbar zu machen, ist die große Arbeit seines Lebens. Diese ausgleichende Verwertung gegensätzlicher Kräfte beansprucht so viel, daß für anderes kaum etwas übrig bleibt. Wie in einem Krampf vollzieht sich dieses Dasein, in dem das künstlerische Bewußtsein sich immer gegen die Phantasie wendet. Der Erfolg der Leistung ist ja bedingt durch vollkommenste Beherrschung der technischen Mittel, diese freilich erleichtert durch die virtuose Anlage. Bülows Verstand ist immer auf der Lauer, alles Unbewußte zu verhindern.

Um so merkwürdiger ist dieses Eingehen in das Musikdrama, und zwar gerade in das Werk, das den erotischen Trieb Wagners in die geistigste Form gebracht hat: „Tristan und Isolde“. Für die Ausdeutung dieses sein eigenstes Triebleben spiegelnden und doch in ein Jenseits übergreifenden Hördramas einen Musiker von so seltener Vereinigung gegensätzlicher Eigenschaften, von so unbedingter Gewissenhaftigkeit zu finden, war Wagner höchst willkommen. Für Bülow aber handelt



Hans v. Bülow
Gemälde von Franz v. Lenbach

es sich darum, ein seinem innersten Wesen entgegengesetztes Werk in die eigene Natur aufzulösen. Das tun nun sein Verstand und sein Gedächtnis. Mit einer geradezu beispiellosen Schärfe wird der „Tristan“ aus der schwülen Atmosphäre in die absoluter Geistesklarheit getragen.

Zeugnis dessen der Klavierauszug, der die Partitur auf die einfachste Formel bringt, ohne irgend etwas von der Nuance preiszugeben, die das Leben dieser Musik ist. Ein an Beethoven erstarkter Musiker läßt sie als geradlinige Fortsetzung des Klassisch-Romantischen erscheinen und ebnet so jener musikhistorischen Einordnung den Weg, die sich durchgesetzt hat. Und wie er sich das Werk klargelegt hat, so gestaltet er es als Orchesterleiter der ersten Aufführung. Alles, auch die kleinste Nuance, wird zu letzter Deutlichkeit gebracht. Das optische Bild der Partitur hat sich seinem Hirn so eingeprägt, daß er seine Leute immer wieder durch die Selbstverständlichkeit überrascht, mit der er in den Proben auswendig von den Leitbuchstaben nach vorn und nach rückwärts rechnet. So hat er die völlige Freiheit der Darstellung erworben und kann nunmehr seine Anpassungsfähigkeit ebenso sehr wie die vollkommenste Beherrschung der Ausdrucksmittel spielen lassen. Schon bemerkt man, daß Bülow als Kapellmeister, der nach Deutlichkeit strebt, in seiner Zeichengebung überdeutlich wird.

Der Weg von hier zu den „Meistersingern“, die auch unter seiner Leitung zum ersten Male erklingen, ist nun nicht mehr so weit, weil ja hier die Verknüpfung mit der Tradition noch augenfälliger ist. Aber die Arbeit an ihnen wird Bülow zur Qual durch die Loslösung Frau Cosimas von Bülow gerade in der Zeit, wo er übermenschliche Kraft zur Erfüllung dessen, der ihn erniedrigt, verbraucht. Es gibt kaum schwerere Tragödien als diese. Bülow fühlt die ganze Unwürdigkeit dieser bis zum Äußersten getriebenen Selbstaufopferung. Da er überdies in der Leistung für Wagner zugleich sich selbst innerlich mit dem Musikdrama auseinandergesetzt hat und auch wohl den Abstand zwischen sich und diesem Kunstwerk ermißt, schließt er mit

ihm ab und beendet so diesen entscheidenden Abschnitt seiner Entwicklung.

Vom Virtuositentum aus wird nunmehr der Weg zur letzten Höhe genommen. Klaviervirtuositentum kann für Bülow immer nur zweifelnsfreie Beherrschung der Ausdrucksmittel bedeuten. Ein klassizistischer, verstandesklarer Mensch vergräbt sich in Florenz, das Mittelpunkt der Geisteskultur Italiens ist. Trotzdem scheint der hierhergeweihte Mensch des Nordens, der im Süden geistige und seelische Genesung sucht, auf diesem Boden eine Merkwürdigkeit. Denn zur Zwiesprache mit dem Beethoven, dessen letzte Klaviersonaten Bülows Geheimnis sind, stimmt hier nicht gerade der *genius loci*. Aber der Virtuose braucht die südliche Luft.

Die Tragik des Virtuositentums empfinden alle jene, die durch die Beschaffenheit des Geistes oder durch eine schöpferische Anlage darüber hinausgeführt werden. Auch in Hans von Bülow ist dies zu spüren, so sehr seine sprunghafte Natur durch Gegenkräfte in Schach gehalten wird. Es zeigt sich im Klaviervirtuosen und auch im Orchesterleiter. Beides setzt Übung und Proben voraus. Die Beherrschung des Technischen, dessen man auch bei ungünstiger Disposition sicher zu sein hat, droht immer in Routine auszuarten, und die häufige Wiederholung der Programmnummern kann den Sinn für die ursprüngliche Empfindung, aus der das Stück Musik geboren ist, leicht dämpfen oder gar abtöten. Wo Sinnlichkeit oder Phantasie stark sind, ergibt sich daraus Tragik: Kampf zwischen dem Schöpferischen, das sich nicht voll ausleben kann, und zwischen dem Nachschaffen, das doch an ein Technisches gebunden ist. In Bülow ist etwas anderes tätig: der auf Wirkung zielende Lehrbetrieb und ein kategorischer Imperativ, der ihn in den Dienst der Kunst zwingt. Daß trotzdem, bei natürlicher Sprunghaftigkeit und einer physiologischen Reizbarkeit, die mit dem Verbrauch der Kräfte steigt, auch in Bülow die Angst vor der Routine sich einstellt, ist leicht zu begreifen. Und zu verstehen auch, daß seine Natur in ganz besonderer Art darauf antwortet: während der mit

unweigerlichem Lehrbetrieb begabte Musiker allerletzte Genauigkeit erstrebt und durchsetzt, lehnt sich der Nervenmensch durch das Anbringen immer neuer Nuancen gegen die Routine auf. Und bei Bülow erleben wir zum ersten Male, wie Beethoven, ursprünglich ein Erlebnis, sich durch Abnutzung leicht verschiebt.

Betrachten wir also Bülows bis dahin beispielloses Wirken als Konzertdirigent, so werden wir die wunderbarste Vollendung allmählich durch Eigenmächtigkeiten getrübt finden. Nachdem der Klavierspieler und der Theaterkapellmeister, der eine in der ganzen Welt, der andere in Hannover den Spielplan in seiner Weise durchlebt und erneuert hatte, blieb er im wesentlichen Führer und Herrscher des Orchesters. Vom kunstsinnigen Großherzog nach Meiningen berufen, wird er nunmehr Schöpfer deutscher Orchesterkultur. So sehr auch das schon von Wagner in Paris bewunderte Vorbild der Conservatoirekonzerte dem einstigen Wagnerjünger vorschwebt, ist doch der Grundzug Bülow-scher Kunstübung von dem der musikdramatischen neudeutschen Richtung verschieden: Bülow, der Mann von seltenster geistiger Vielseitigkeit, neigt doch dazu, Musik aus sich selbst zu erklären und ihr so den äußersten Ausdruck abzugewinnen. Dieses Ausdrucksbedürfnis mag durch die Lehrjahre im Dienste Wagners angeregt worden sein: der Meister Bülow wird nun im wesentlichen von dem Unsinnlich-Übersinnlichen der Musik, von allem, was nicht Geste ist, angezogen. Und so kommt er, zugleich an der Paradoxie sich erfreuend, zu Johannes Brahms, den er nunmehr als Nachfolger Beethovens doppelt und dreifach unterstreicht. Gewiß also spielt hier Menschliches mit, aber die grundlegende Kunstanschauung ist nun doch für den Orchesterführer maßgebend, der überdies jede Bereicherung des Konzertspielplans begrüßen mußte.

Was sich seit 1880 in Meiningen vollzieht, ist geradezu ein Wunder. Es kann sich nur in dem Deutschland von damals und in einer kleinen Residenz begeben. Denn mit diesen 40 Mann, über die er verfügt, darf Bülow unbeschränkt proben. Jeder Bogenstrich, jede Phrase

wird eingeübt. Alle Gruppen des Orchesters haben in Einzelproben diese einmütige Genauigkeit zu erreichen. Es ist klar, daß der geistvolle Mann seine Lehre durch Impromptus würzt. Witz und Satire sind die willkommenen Hilfsmittel eines Herrentums, das sonst leicht tyrannisch werden könnte. Die Leistung, die sich daraus ergibt, ist an technischer Geschlossenheit und stilbildendem Vortrag unerreicht.

Das muß dem damaligen Deutschland in Konzertreisen als Muster gezeigt werden. Es widerlegt alles Taktschlägertum, aber auch das Theaterkapellmeistertum, das, anstatt nur auszulegen, unterlegte.

Der Mensch, der dies vollbrachte, ist für Berlin reif. An dieser neuen Reichshauptstadt, in der Musikleben und Musikbetrieb von nun an nebeneinander hergehen, hat der Idealist eine Sendung zu erfüllen. Das neugegründete philharmonische Orchester erhält in Bülow den Führer, den es braucht. Ein halbes Jahrzehnt nur hat diese Tätigkeit gewährt, aber es war inhaltsschwer. So sehr auch Bülow gegen die Forderungen des Betriebes, in Programmen und Solisten, zu kämpfen hat, kann er doch hier wie in Hamburg, einer Zweigstelle der philharmonischen Konzerte, seinen künstlerischen Willen durchsetzen.

Es ist schon gesagt, daß gerade jetzt, auf der Höhe seines Daseins, alle in dieser vielfach durchfurchten Natur wirkenden Gegensätze um so sichtbarer werden, als die Kraft zur Selbstbeherrschung nun schon vermindert ist.

Der leidenschaftliche Lehrmeister begnügt sich nicht damit, in Festaufführungen Beispielhaftes zu geben, sondern er ist auch in populären Konzerten am Werk künstlerischer Erziehung. Dieser Wille, zu lehren treibt ihn dazu, auf das, was er sagen und was er anders sagen will, mit dem Taktstock zu weisen. Man hat Bülow allerlei Willkürlichkeiten im Tempo, in der Dynamik, in der Umgestaltung des Beethovenschen Orchesters, auch Neigung zu Luftpausen vorgeworfen. Er ist in den Instrumentalnachhilfen, etwa in der Fünften, in der Eroika und der Neunten Sinfonie gewiß viel weiter gegangen als selbst Richard Wagner. Und er hat die Überdeutlichkeit seiner künstlerischen

Auslegung auch durch Überdeutlichkeit in der Geste unterstrichen. Bülow stach oft genug mit dem Taktstock in das Orchester hinein, wandte sich mit zu starker Absichtlichkeit den einzelnen Gruppen zu, zog die Schultern hinauf. Er läßt die Neunte Sinfonie wiederholen und redet das Publikum an.

In alledem werden die entgegengesetzten Strömungen in seiner Natur offenbar, ohne aber das Grundsätzliche der Erscheinung zu verwischen.

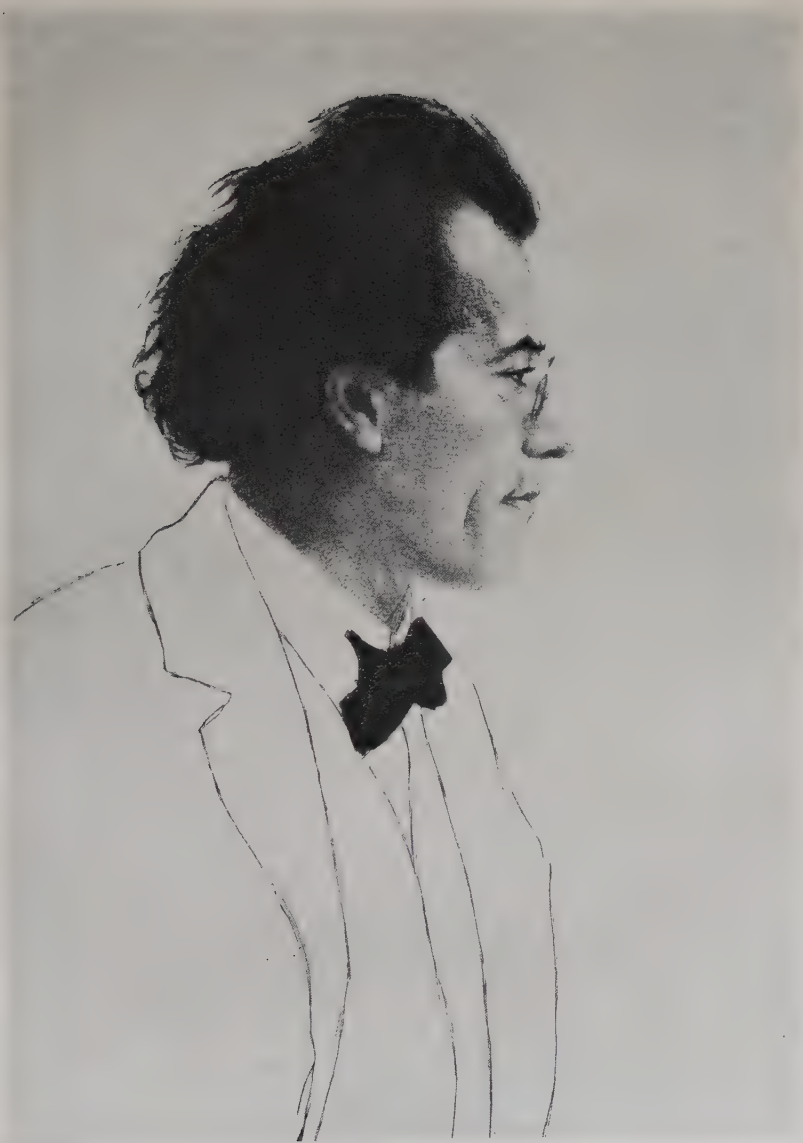
Bülow bleibt der Mann, der gegen die Routine und für Erneuerung des Orchesters wirkt.

Wir stehen an der Schwelle der neuen Zeit.

MAHLER

IM beginnenden zwanzigsten Jahrhundert steht ein Mensch von zwiespältiger Art: voranleuchtend für das Dirigententum, aber zugleich von einem Dämon zum Schaffen getrieben. In einer Zeit, wo der Berufsdirigent durch Bülow seine eigentümlichste Prägung erhalten hat, wo die Personeneinheit von schaffendem und ausführendem Maestro am entscheidendsten widerlegt worden ist, betritt den Schauplatz der Mann, der sie wiederherstellt. So freilich, daß sein Nachschaffen zunächst den anderen gilt, sein Schaffen aber jenseits der Wirkungssphäre sich abspielt. Diese Scheidung ist um so natürlicher, als der Dirigent Theaterkapellmeister ist, der Komponist aber Sinfonien schreibt. In beidem einzigartig. Kaum ist er erloschen, will sein Werk, dithyrambisch gefeiert, seine unvergleichliche Dirigentenleistung überschatten. Für den Betrachter aber wird es nötig sein, die Zusammenhänge zwischen dem Schaffenden und dem Nachschaffenden aufzuspüren und zu zeigen, daß nur aus dem Kampf zwischen beiden hier und dort Einmaliges sich ergeben konnte.

In Gustav Mahler tritt uns eine ganz eigentümliche, unvergleichbare Erscheinung entgegen. Denn mag auch Bülow sich mit dem fremden Werke aufs genaueste und hingebendste auseinandersetzen, so geht dies doch zugleich aus einer Begrenzung hervor: der Schaffende hat verzichtet und muß nun im Nachschaffen ein ganz Eigener werden. Mahler aber lebt von Anfang an in schöpferischer Hochspannung. Sein Künstlertum ist überdies rassenmäßig gefärbt. Er ist als Jude geboren, aber als



Gustav Mahler
Radierung von Emil Orlik

einer der Edelsten seiner Rasse zum Heiligen geschaffen. Ein Trieb zum Mystischen, zum Visionären ist in ihm, das ihn selbstschöpferisch macht, aber zugleich der Zwang, für fremde Werke einzustehen. So kann er seinen unbegrenzten Idealismus erstens da erfüllen, wo das Alltägliche und der Materialismus herrschen, so aber auch sich selbst über das eigene Schaffen klar werden.

Mahler mag immer wieder und noch so sehr dem Frondienst des Theaterkapellmeisters, des Dirigenten eine schroffe Absage erteilen, er bleibt ihm aus inneren Notwendigkeiten verknüpft; und es ist kein bloßer Zufall, daß auch der Komponist der Achten Sinfonie, auch der des Liedes von der Erde noch mit Freuden dirigiert. „Ich brauche“, so erklärt er 1910 selbst, „eine praktische Betätigung meiner musikalischen Fähigkeiten unbedingt als Gegengewicht gegen die ungeheuren inneren Ereignisse beim Schaffen . . .“ Mahler ist ein Einsamer, der doch Wirklichkeiten, die Masse aufsuchen und sich ihr mitteilen muß; ein dämonisch und allem Betrieb fern Schaffender, der doch auch mitten im Betrieb sein Künstlertum verteidigen, durchsetzen muß, und schließlich ein von Visionen Beherrscher, der aber auch taghelle Momente des geistigen, tiefdenkenden Menschen hat. Hier kann es keine Ausgeglichenheit, keine letzte Form geben. Alle diese Widersprüche, die Mahlers Schaffen kennzeichnen, geben auch seinem nachschaffenden Dirigententum die eigentümliche Färbung.

Daß Mahler Theaterkapellmeister wurde, ist merkwürdig genug. Denn dieser Mensch, Musikant und Geistiger, greift immer über das Sichtbare hinaus. Die Sichtbarkeiten des Theaters sind unter Umständen die peinlichsten. Sie müssen es doppelt für den werden, der den Kosmos in sich tönen, kosmische Musik in die Welt zu setzen sich berufen fühlt. Immer größer also erscheint der Gegensatz zwischen dem Theaterkapellmeister und dem Schaffenden Mahler. Jener kann nicht anders, als auch die Nichtigkeiten des Theaters so ernst wie möglich nehmen. Das heiligen zu wollen, dem große Musiker wie Weber und Wagner beste Kräfte gewidmet haben, wäre ja darum an sich nichts Unerhörtes.

Aber diese beiden haben ihr Schöpferisches im Bereich der Oper betätigt und aus ihr darum Kraft und Anregung gezogen. Mahler dagegen, aus innerem Trieb Sinfoniker, muß das Theater vergessen, um schaffen zu können.

Der Kampf des Menschen und des Künstlers mit dem Kapellmeister Mahler beginnt sofort. Kaum hat der wenig mehr als Zwanzigjährige, nach ersten Stellungen in Hall und Laibach, die Schwelle des Olmützer Theaters betreten, fühlt er sich „beschmutzt“. „Wenn man das edelste Roß mit Ochsen vor einen Karren spannt, so kann es nichts anderes als im Schweiße mitziehen.“ Er dirigiert nur Meyerbeer und Verdi, weiß Wagner und Mozart aus dem Spielplan hinauszutriggieren und so vor Befleckung zu schützen. Denn natürlich hier, an dem kleinen Theater, versagen sich ihm die Mittel. „Nur das Gefühl, daß ich für meine Meister leide und doch vielleicht einmal einen Funken ihres Feuers in die Seele dieser armen Menschen werfen kann, stiehlt meinen Mut...“ Schon ist er als „Idealist“ gekennzeichnet, das heißt im Theatersinne: gebrandmarkt.

Für den Ethiker des Theaters bedarf es nur noch der Weihe durch den großen Eindruck, um die Bestätigung seiner selbst zu erfahren. Mahler hört den „Parsifal“ in Bayreuth: „Als ich, keines Wortes fähig, aus dem Festspielhause hinaustrat, da wußte ich, daß mir das Größte, Schmerzlichste aufgegangen war, und daß ich es unentweiht mit mir durch mein Leben tragen werde.“

Wir wissen nun, daß hier Wagners Erbe sich einem seiner besten Jünger mitteilt und seiner Hut ruhig überantwortet werden kann. Aber den Kampf mit den Notwendigkeiten des Theaters und gegen die Intrigue der in dem Materialismus des Betriebes Untergehenden verschärft sich in Kassel. Intendant, Hofkapellmeister müssen darauf verzichten, mit diesem Untergebenen, der die Botmäßigkeit nicht kennt, weil er eben höherem Gebot folgt, fertig zu werden. Mahler hat sich unmöglich gemacht und ist zum Ersten Kapellmeister am Prager Landestheater aufgerückt, in der Hauptstadt jenes Böhmens, das seine Heimat ist. Auch

in der Fuldastadt hat er seinen heißen Kopf an der anmutigen, für ihn so aufschlußreichen Natur gekühlt und hat, „als Löwe des Tages“, ein Musikfest geleitet.

Mahler macht schnelle „Karriere“. Gewiß nicht ohne eigene zielvolle Mitarbeit. Und es ist ein anderer von den großen Widersprüchen, die in ihm leben, daß er, der schöpferisch Einsame, sich nicht nur an Wirklichkeiten stößt, sondern sich ihnen auch anzupassen, sie für sich zu verwerten weiß. Denn daß schließlich auch der Kapellmeister dem Schaffenden, der sich durch jenen lange Zeit schwer gehemmt fühlte, in die Hände gearbeitet hat, sei doch nicht vergessen.

Es ist ja die große Stunde, da Wagner durchgedrungen ist. Mit ihm muß aufsteigen, wer den Geist des Werkes so zu bannen weiß, daß jene Traditionellen, wie Richter, Mottl, Levi, abgelöst werden. In Prag, bei dem betriebsamen, weitherzigen Angelo Neumann, kann die geistige und seelische Erneuerung in Wagner kaum beginnen. Aber in diesem Wirkungskreise kann sich ihm auch das verfeinerte Musikantentum Smetanas ganz offenbaren. „Die verkaufte Braut“, die er im böhmischen Nationaltheater hört, muß dem stark zuklingen, der sich nach Naturburschentum sehnt, während er metaphysisch gestimmt ist.

Sein dämonischer Ehrgeiz für die Sache treibt ihn weiter und macht den Sechszwanzigjährigen zum nachgeordneten Kollegen Artur Nikischs am Leipziger Stadttheater. Aber die Verträge regnen ihm ins Haus. Und es wird ihm in Leipzig Anlaß genug, in den Vordergrund zu rücken. Aus einem kalten Verhältnis zu Nikisch entwickelt sich ein wärmeres. Für ihn einzuspringen, mit denkbar geringsten Vorbereitungen das Wesentliche der eigenen Anschauung Wagners durchzusetzen, ist ein Zwang, dem er sich schließlich gern fügt, so sehr er auch für ein Heiligtum streitet. Und wenn weiland Wagner voll Anerkennung für „Die Jüdin“ Halévys ist, so schwärmt nun auch Mahler als Dirigent von ihr: „Heut abend dirigiere ich die ‚Jüdin‘ — ich bin ganz hingerissen von diesem wundervollen, großartigen Werke und zähle es zu dem Höchsten, was je geschaffen worden ist.“

Auch Leipzig ist nur Durchgang. 1888 ist Mahler Direktor der Buda-
pester Oper. Sein Wirken ist fruchtbar an einer Stelle, wo Personen-
kultus, Primadonnetum sich von jeher der Sachlichkeit entgegen-
stellen. Seinen ganzen Willen oder, klarer gesagt, seinen ganzen Wagner
kann er nicht durchsetzen, wo ein Graf Zichy ihn haßt. Von da führt
der Weg bald nach Hamburg, in den Bereich des Geschäftsdirektors
Pollini. Der Wirkungskreis erweitert sich. Eine Künstlerin wie Anna
Bahr-Mildenburg wird Mahler-Gläubige in der Meißelung und Durch-
dringung der Bühnengestalten. Hans von Bülow kreuzt seine Straße.
Mahler besucht jedes seiner Konzerte und wird von dem schon über-
nervösen Mann in seltsamer Weise ausgezeichnet. Bülow äugt mit
ihm im Konzert und reicht ihm die Partituren unbekannter Werke
zum Mitlesen herunter. Aber darüber hinaus ist dies ein Zusammen-
klingen zweier Geister, die in sehr Wesentlichem übereinstimmen.
Brahms zollt ihm Hochachtung. Seine Stellung, auch die des Konzert-
dirigenten, der sich gegen die herkömmliche Auffassung Beethovens
wendet, ist stark. Doch: „Glaube mir, unser Kunstleben ist derzeit in
keiner Form für mich mehr verlockend. Es ist schließlich immer und
überall dasselbe verlogene, von Grund verpestete, unehrliche Gebaren.
Gesetzt, ich käme nach Wien! Was würde ich mit meiner Art, die Dinge
anzufassen, in Wien erleben?“

Aber er kommt nach Wien trotz der schier unübersteiglichen
Hindernisse, die ihm sein Judentum für jede Hoftheaterstellung be-
reitet hat. Es ist die österreichische Heimat. Heimweh hat ihn immer
gequält. In seinen ersten drei Sinfonien hat er es irgendwie aus-
gesprochen.

Man schreibt 1897. In Wien vollendet sich Mahlers Kapellmeister-
tum, wie sich denn auch hier der für ihn unentbehrliche Kampf zwi-
schen Schaffen und Nachschaffen bis zu äußerster Heftigkeit steigert.

Die Wiener Zeit ist die der ununterbrochenen Hochspannungen. Hier
verrauscht ihm sein Leben.

★

Die den Künstler Mahler kennzeichnende Maßlosigkeit prägt jeder seiner Leistungen das Merkmal des Unverlöschbaren, des Unverlierbaren auf. Seine Unfähigkeit, Kompromisse zu schließen, selbst in dem, was nur durch Kompromiß zustande kommt, in der Oper nämlich,



Orlik, Mahler

drängt ihn ganz natürlich zu einer fanatischen, kämpferischen Ausdrucksart. So gewiß Mahler im tiefsten dem Naiven und Gemächlichen der Heimat innerlich verbunden war, so stark trieb die in ihm drängende Spannung den Dirigenten wie den Schaffenden auf die andere Seite, zwang ihm die Haltung des ewigen Streiters auf. Aus dem heimat-

lichen Grundgefühl heraus ergibt sich ihm die Liebe zu Tanz und Marschrhythmus. Beide sind durch sein Rubatogefühl bestimmt. Mit langen Auftakten, mit feinfühligst abgestufter Dynamik wird die Wandlungsfähigkeit des Urösterreichischen bis ins Äußerste gesteigert. Aber im Gegensatz hierzu werden Akzente, Staccati aufs schärfste herausgehoben; Aufschreie durchschneiden die Luft, Kontraste werden absichtlich herb gegeneinandergestellt. Der Naive, der Dichter, der Kämpfer, der Bekenner drücken sich im Dirigenten aus.

Kaum je hat eine Dirigentengeste so viele Zeichner gereizt wie diese. Die Besessenheit eines ethischen Dionysikers erschuf sich zunächst ihren persönlichsten mimischen Gegenwert. Hat schon das von Brillengläsern eingefasste Auge eine unentrinnbare Macht der Suggestion, so überließ sich auch der Körper hemmungslos der Verbildlichung des nach Aussprache Drängenden. Mahler ist im bürgerlichen Leben, durch die Fahrigkeit seiner Haltung, die urplötzliche Hastigkeit seines Ganges, das Nachziehen des einen Fußes, durch mancherlei Eigentümlichkeiten und Plötzlichkeiten des Nervenmenschen aufgefallen. Die Hochspannung des Ekstatikers kennzeichnet sich in den beschwörenden, großlinigen, dann wieder heftigen Bewegungen des Dirigenten, dessen Kinn in die Luft sticht, dessen Taktstock wie eine Waffe hin und her saust. Aber je mehr das Schaffen des Mannes anwächst, je tiefer die innere Befriedigung ist über den Kosmos, der aus ihm klingt, desto mehr sucht die immer noch starke Spannung sich im mimischen Ausdruck zu mäßigen, eine scheinbare Ruhe, die auch nur Maßlosigkeit ist, ergibt ein neues optisches Bild des Dirigierens, das sich wiederum von allem üblichen unterscheidet. Der unbewegliche Körper, die an ihn gepreßten Ellenbogen, der Verzicht auf jede deutliche Zeichengebung zeigen eine Art Krampf an und erschweren die Durchführung seiner künstlerischen Absichten. Das Orchester hat sich an diese andeutende, symbolische Leitungsweise erst zu gewöhnen. Schon von jeher hat es ja unaufhörlich, einzeln und in Gruppen, probieren müssen, um dem idealen Ziel Mahlers zu genügen. Je mehr aber seine, des Schaffenden, Empfind-

lichkeit für den Klang als Erlebnis sich steigerte, desto mehr erweiterte sich naturgemäß der Abstand zwischen ihm und seinen Leuten, desto schwieriger wurde die Verständigung mit denen, die in dieser schrittweisen Anpassung des Orchesterklanges an den in Mahler lebenden Idealklang ein Zuviel sehen mußten. Denn dies war es ja: Mahler konnte nicht anders als denen, die vor ihm geschaffen hatten, die Früchte der eigenen, im Schaffen erworbenen Erfahrung zuteil werden lassen. Und wie er im eigenen Werk nicht aufhörte zu feilen und zu bessern, bis er den Klang auf die Höhe seines ekstatischen Empfindens gebracht hatte, so mußte auch im Nachschaffen immer wieder am Orchesterklang gebessert und gefeilt werden.

Der Spieler also wird zum Instrument. Nur wenn er etwas bedeutet — und einzelne müssen etwas bedeuten, um Vollstrecker dieses künstlerischen Willens zu werden — gilt er auch als Mensch. Der Dämon, der in Mahler wirkt und unablässig Hochspannung hervorruft, macht ihn menschlich schwer erträglich, wenn das Werk ihn besitzt. Aber ein Arnold Rosé, ein Barthélemy und mancher andere fühlen sich doch durch ihn ausgezeichnet. Alle erliegen, wo solche Flügelmänner Mahler nahe sind, der Suggestion des seltsamen Mannes.

Und wie erst der singende und handelnde Mensch! Der Musikant Mahler, der Vokal- und Instrumentalmusik in seinem Schaffen überbrückt, kennt alle Beglückungen und Verführungen der Menschenstimme. Aber der reine Gesangston, als Leistung des Kehlkopfes, wenn auch ihm selbstverständliche Grundlage alles Musizierens, tritt gegenüber dem Ton als Träger des Ausdrucks zurück. Der singende Mensch muß sich in Mahlers Anschauung vom Wesen des Theaters einbeziehen lassen. Auch er muß an der schöpferischen Ekstase teilnehmen, durch sie über sich selbst hinaus gehoben werden. Inwieweit die Reizsamkeit des einzelnen entwickelt ist, das entscheidet über seinen Wert für den nachschaffenden Kapellmeister Mahler. Es kann geschehen, daß die Nervenempfindlichkeit in einem Sänger sich gegen die Reinheit des Tones wendet. Dann freilich ist das geistige Format und die Fähigkeit,

sich in eine Partie einzufühlen, für Mahler so wesentlich, daß auch ein stimmliches Zuwenig mit in Kauf genommen wird.

Hingabe an das große Ziel wird von jedem gefordert. Auch die Mittelmäßigkeiten können nicht anders, als von der Dämonie des kleinen, funkensprühenden, unermüdlichen Mannes angesteckt werden, der, sobald er bösen Willen oder nur ein Nachlassen spürt, allerdings heftig bis zur Ungerechtigkeit werden kann.

Bedenkt man, daß Gustav Mahler als Operndirektor in eine Stadt kam, deren eingeborenes Musikantentum ihn zwar heimatlich anwehte, deren süßes Genießertum aber schroff gegen seine Kunstanschauung stand, so kann man die Heftigkeit der Widerstände ermessen, die sich ihm hier notwendig entgegenstellen mußten. Dem Sybaritentum Wiens, das sich in seiner Oper sehr klar ausdrückte, konnte solcher Fanatismus nur sehr ungelegen kommen, wie doch wiederum gerade hier das Einfühlungsvermögen in einen schöpferischen Menschen von den Erlesenen zu erwarten war. Freilich: der Operndirektor Mahler, der auch die Alltagsoper noch unter dem Gesichtspunkt der Ewigkeit betrachtet, ist ein nirgendwo auf dieser Erde beheimateter Künstler. Und alle die diesseitigen Menschen, die das Operntheater bevölkern und die in Wien von der Öffentlichkeit immer gehätschelt wurden, fühlen sich in ihren Sonderrechten, in ihren Daseinsbedingungen bedroht.

Es ist aber kein Zufall, daß gerade zwei Frauen sich der suggestiven Macht Gustav Mahlers gefangen gaben: Anna Bahr-Mildenburg und Marie Gutheil-Schoder. Von Hause aus nicht zu jenem Primadonnen-tum veranlagt, dem wir zwar Seligkeiten, aber auch Entartung verdanken, lassen sie sich aus einem geistigen Bedürfnis heraus, das sie von ihren Mitschwestern unterscheidet, von Mahler zu den Gestalten modeln, die ihm vorschweben. Der Ausdruckskunst verhaftet, dem Sich-ausspielen von Natur entgegen, werden sie zu Kronzeugen für Mahlers Wirksamkeit an der Wiener Hofoper. Während alle anderen Männer und Frauen, selbst wenn sie Mahler im allgemeinen künstlerisch gefügig waren, Augenblicke des Schwankens hatten, blieben diese unerschüttert.

Der Geist des Ensembles, dem Mahler aus seiner künstlerischen Sendung heraus, den Wagnerschen Gedanken nicht nur zu wahren, sondern auch für die übrigen Werke des Spielplans fruchtbar zu machen, in seinen Leuten entwickelt, beschwingt selbst die Mittelmäßigkeit. Auch der Nursänger, auch wer im tiefsten Grunde gar nicht für den Ernst erschaffen ist, wie etwa Leo Slezak, kann sich doch dem zwingenden Idealismus des Mannes nicht entziehen, der allmählich und naturnotwendig das ganze Leben der Bühne sich unterwirft. Denn Mahler ist nicht nur Kapellmeister, sondern auch Regisseur. Musik und Geste ineinanderzustimmen, wird ihm Zwang, der sich aus der Gesamtanschauung des Werkes ergibt. Den Grundton des Werkes aufzuspüren, mit dem Komponisten so zu denken und zu leben, daß kein Rest mehr blieb: dies führte ihn dazu, sich mit Alfred Rotter, dem Maler, zu verbinden, der bereit war, das Bühnenbild auf die Höhe der künstlerischen Anschauung Gustav Mahlers zu bringen.

Denn höchste Genauigkeit und höchste Eigenartigkeit suchen schließlich ihre Synthese zu finden hier, wo die Synthese weder im Menschen noch im Künstler erreicht war. Unveränderlich nur bleibt ein grundlegender Idealismus, ein selbstloser Egoismus, eine tragische Besessenheit, selbst das zu idealisieren, was einer Idealisierung nicht fähig war.

*

Denn der nachschöpferische Ehrgeiz des Mannes, der im praktischen Theaterdienst nicht nur Entspannung sucht, sondern ganz naturgemäß wieder in Hochspannung gerät, betätigte sich an einem sehr umfassenden und sehr wechsellvollen Spielplan. Mahler machte sich zum glühenden Anwalt auch des Minderwertigen. Nicht nur Mozart, Wagner, Verdi, auch Charpentier und Leoncavallo erfreuten sich seiner hingebenden und eifervollen Stabführung. Alle Widersprüche, die in diesem Menschen lebten, werden dadurch kund. Leidenschaftlicher Theatermensch, mit dem Fanatismus des Nachschaffens, mit der Freude an der technisch vollendeten und in ihrer Sichtbarkeit genußreichen

Leistung, verliert oder erstickt er alle Kritik am fremden Werk, das sich ihm ganz selbstverständlich, wie es Bestandteil seines Gedächtnisses wird, auch als Ausdruckswert ins Gehirn bohrt.

Aber gerade sein Idealismus führt ihm allmählich die ganze Paradoxie seines Tuns vor Augen. Nicht etwa nur durch den wachsenden Selbsterhaltungstrieb des Schaffenden, sondern durch das immer hellere Bewußtsein der Bedingtheiten des Theaters, der Opernbühne wird er von solcher Kräfteverschwendung geheilt. Ganz selbstverständlich sind ihm die Assoziationen, die sich aus seiner unablässigen und unterschiedslosen Kapellmeistertätigkeit ergeben, immer störender geworden, wenn sie auch mindestens seine Feinhörigkeit für den eigenen Orchesterklang steigern. Auch jene durchweg singenden Stimmen, die seine Partituren kennzeichnen, haben im Theaterdienst ihre Bestätigung gefunden. Doch der Zwang, im Verkehr mit fremden Werken wählerischer zu werden, wird aus den genannten Gründen immer stärker. In demselben Maße, wie alle körperliche Überdeutlichkeit seines Dirigierens abfällt. Die zunehmende Reife des Schaffenden weist ihn darauf hin, daß Beschränkung des Selbstbekenntnisses nur auf wenige notwendige Fälle geboten ist. Das Tragische betont sich in einem Künstler, der das Leben für sich zu Ende gehen fühlt, ins Unbegrenzte starrt, Ewigkeitswerte zu verteidigen hat.

Hat er auch Pfitzners „Rose vom Liebesgarten“ in aller ihrer, rasch vergänglichen, romantischen Märchenseligkeit über den Opernbetrieb emporgehoben und manchen anderen Neueren selbstlos vertreten, so gilt nunmehr seine Arbeit ausschließlich den Großen, den Realmeta Physikern der Opernbühne: Gluck, Mozart, Wagner. Auch Verdis „Falstaff“, die letzte kammermusikalische Verfeinerung der italienischen Oper, spricht zu den gespannten Nerven des Operndirektors.

Er sucht nicht nur das Große, sondern das Monumentale, das Einmalige: die Oper, von allen Zufälligkeiten befreit, als Festspiel. Zugleich wird immer der tragische Grundton in allen Teilen der Ausführung fühlbar. In „Tristan“ wird höchstes Leiden Ausdruck. Der „Don Juan“ verliert den Charakter des *dramma giocoso*. Es betätigt

sich an Werken wie „Fidelio“ und „Iphigenie“ Mahlers erneuernde, verklärende Macht. Aber weil er mit fiebernden Pulsen nur das Einmalige sucht und auch dem Schein der Routine ausweicht, tritt er nach Festlegung des Großartigen in ein oder zwei Aufführungen ab und überläßt sein Werk den Unterkapellmeistern.

Dann aber erweist sich als Irrtum, was er erstrebt hat: die Bedingtheiten des Theaters, die herabziehenden Mächte, die sich in Sängern, Spielern, dem Schlendrian verkörpern, sind dem sich wiederholenden Schöpfungsakt, der Einmaligkeit des künstlerischen Ereignisses zuwider.

Mahler hat darum sein Werk, das abbröckelte, während er es aufbaute, schon aus inneren Widerständen heraus nicht vollenden können. Das Große, das er in einem großartigen Festspiel zusammenfassen wollte, konnte nicht groß bleiben. Er selbst aber fühlte sich einsamer als je, war diesem Wien entfremdet, das sich für die strenge, an ihm geübte Zucht durch immer tieferen Haß rächte. Ein Häuflein Erlesener hielt zu ihm. Ein Bruno Walter hatte sein theatralisches Vermächtnis übernommen. Aber dieses nach Entlastung schmachttende, mit beleidigten Sängern und Primadonnen verknüpfte Publikum hinderte die Zischer nicht, als Mahler einmal seinen „Tristan“ dirigieren wollte.

Es war, ohne daß es die Öffentlichkeit wußte, sein letztes Erscheinen am Pult. Nach ein paar Monaten, nach im ganzen zehnjähriger, denkwürdiger Tätigkeit im Dienste eines Irrtums, nahm er seinen Abschied.

★

Sein Dirigententum ist damit nicht abgeschlossen. Es reicht bis ans Ende seines Lebens. Dem Theater war er entronnen, sein Schatten, seine Verführungen suchten ihn oft genug heim. Aber der Künstler, der im Tiefsten Asket gewesen war, der sein Triebleben nach Möglichkeit zurückgedämmt hatte, wollte nunmehr in der Behaglichkeit des Daseins mit der geliebten Frau Alma Maria Versäumtes nachholen, indem er zugleich sein Lebenswerk vollendete. Man begreift, daß er es nicht konnte, man weiß, daß die Spannungen unvermeidlich waren, Liebe zum Leben,

Bewußtsein des Sterbenmüssens: sexuelle Hörigkeit und schöpferischer Idealismus bekämpften sich in ihm. Darum die unnennbare, bis zu Grenzzuständen sich steigernde Angst in den Stunden des Schaffens.

Möglichkeit zur Entspannung wird ihm durch das nachschaffende Dirigententum geboten.

Daß er, der im höchsten Sinne kein Sinfoniker war, doch schon sehr früh Sinfonien dirigierte, ist in jener Sehnsucht zum Metaphysischen begründet, der er abseits des Theaters nachgehen wollte. Am Sinfonischen, das dem Beruf des Theaterkapellmeisters so sehr widersprach, konnte sich der Schaffende immer wieder erheben und erneuern. Hier war ja auch das Einmalige für ihn leichter erreichbar.

Mahler, der die Programmusik entschieden ablehnt, bekennt sich doch jederzeit zu einem inneren Programm und weiß es in den sinfonischen Werken, die er aufführt, aufzuspüren und für sich fruchtbar zu machen. Auch darin ist er entschiedener Wagnerianer. Beethoven in diesem Sinne zu entsiegeln, erscheint ihm als eine Sendung, die auch er durchzuführen hat. Aber die Brücke zwischen der Oper und der Sinfonie wird durch die große Leonorenouvertüre gebaut. Indem er sie, rückschauend und vorschauend zugleich, hinter die Kerkerszene und vor das große Freiheitsfinale stellt, wendet er sich gegen die Tradition, die mit diesem Stück innerhalb der Oper im Grunde mehr anzufangen weiß. Er durchglüht es mit dem Feuer des Theatermannes und zugleich mit dem Drang zum Monumentalen, zum Unbegrenzten. So versteht sich, daß von neuem Beethoven in seiner dämonischen Menschlichkeit geschaut und zum Abbild Mahlerschen Innenlebens gemacht wird.

Der Dirigent Mahler, der die Wiener Philharmoniker auch in Konzerten zu Triumphen führte, hatte in seinen letzten Lebensjahren das merkwürdige Schicksal, in Amerika, in New York zu wirken: in einem Lande also, das für das Wesentliche, für das Tragische in Mahler nicht das geringste Verständnis haben kann. Aber der Lebenshunger in ihm täuscht ihn über diesen unversöhnlichen Widerspruch hinüber. Die frische Unverbrauchtheit der Kräfte, der Glanz des gesellschaftlichen, für

Frau Alma Maria anregenden Lebens, die wahrhaft unbegrenzten Möglichkeiten, die sich dank materiellem Überfluß auch dem Künstler zu erschließen scheinen, übertäuben in manchen Stunden die Auflehnung seines inneren Menschen. Amerika zahlt ihm seinen Tribut. In Gold freilich nur: nicht in künstlerischer Wertung. Wie soll auch so viel pathologische Zerrissenheit in geradlinigen Naturen anklingen!

Man bot, es ist wahr, Mahler in New York den Direktorposten der Metropolitanoper an. Er entzog sich dieser Sklaverei. Der Konzertdirigent Mahler aber wird dort mit dem Maße gemessen, an das Normaldirigenten gewöhnt haben.

Mahler mag sich in New York durch Dirigieren entspannen, aber er leidet innerlich unter der Verkennung, der er sich aussetzt, und unter den Opfern, die er der Lebensbehaglichkeit bringt. Trotzdem ist er auch hier in praktischer Betätigung äußerlich zufrieden.

Das Ungeheure, das in ihm geschieht, entladet sich um so ungehemmter im Schaffen.

Und es kommt die Stunde der Erfüllung, wo Schaffen und Nachschaffen einander voll entsprechen. Die Achte Sinfonie, ungewöhnlich anspruchsvoll in den Mitteln, weil als tönender Kosmos gedacht, verlangt auch von dem Dirigenten Mahler den stärksten Einsatz von Kräften und die allerletzte Genauigkeit. In München soll sie erklingen. Der Briefwechsel mit seinem Impresario zeigt die absolute Unnachgiebigkeit des Dirigenten, der Schaffen und Nachschaffen nicht trennen kann. Die Chöre, hier von entscheidendem Wert, müssen aufs genaueste eingeübt sein. Mahler fühlt, daß diese erste Stunde schöpferischen Hochgefühls auch die letzte sein wird.

Gustav Mahler hatte den dämonischen Feuereifer des Nachschaffens, das für sein Schaffen unentbehrlich war. In beiden wirkten sich Grenzzustände aus. Künstlerischer Ausgleich war ihm nicht gegönnt.

Aber sein Dirigententum hatte die Kraft, die Berge versetzt. Er machte einen großen Irrtum, Irrtum des Idealisten, schöpferisch und für die Zukunft fruchtbar.

RICHARD STRAUSS

Ein im Grunde diesseitiger Mensch: so stellt sich Richard Strauß der Nachwelt dar. Und gegen Gustav Mahler, die andere schöpferische Potenz um die Wende des zwanzigsten Jahrhunderts, gehalten, wirkt er als sein Gegenpol.

Dies zeigt sich schon in seinem äußeren Lebensgang, in seiner Lebensart. Richard Strauß ist zu innerer Harmonie, zu befriedigender Form geschaffen. Er ruht fest in der Bürgerlichkeit. Das Schöpferische betätigt sich schon sehr früh, aber es ist gewissermaßen vom Menschlichen losgelöst. Das Menschliche in Richard Strauß, an und für sich nicht sehr ergiebig, nicht sehr entwicklungsfähig, lebt abgegrenzt gegen das Manuelle, Technische und Musikalische, das in ihm arbeitet.

Damit ist freilich nicht gesagt, daß Richard Strauß von seinem Menschentum, von seinem Leben als Schaffender gar nicht bestimmt sei. Aber nur negativ. Es steckt ihm die Grenzen, die er nie überschreiten wird, so weit auch alles Künstlerische sich in ihm entwickeln mag.

Was man im Genie als pathologisch empfindet, ist hier nicht vorhanden. Alle Hochspannungen, die hier eintreten, ziehen selbstverständliche Entspannung nach sich. Der künstlerische Mensch wird in raschester Folge vom bürgerlichen abgelöst. Eben noch hat Richard Strauß eine für andere sehr erregende Partiturseite geschrieben, da wird er der Kartenspieler, der glücklich seinen Gewinn bucht. Es ist klar, daß ein solcher Mann für die Umwelt angenehmer ist als der in

dämonischer Besessenheit heftig ausschreitende Gustav Mahler. Strauß verliert seinen Gleichmut nicht. Dabei wäre es falsch, ihm Besessenheit abstreiten zu wollen. Ein Mensch, in dem es fortdauernd so musiziert, daß er Werk um Werk schafft, kann nicht anders als besessen sein. Und doch sind die Gegenströmungen der Bürgerlichkeit in ihm so stark, daß sie nie und nirgends die Überwältigung des Menschen durch seine Musik gestatten.

Die Rolle, die nun der ausübende Künstler als Dirigent in diesem Dasein spielt, ist durch sein Schaffen und durch sein Leben bestimmt. Sie ist bedeutend genug, um auch für sich allein zu wirken. Aber nirgends ist doch in der neueren Zeit ein Schaffender als Nachschaffender mit solcher Beharrlichkeit und mit solchem Erfolg für sich tätig wie Richard Strauß. Es läßt sich mit Fug behaupten, daß er, stärkster Typ des in eigener Sache sprechenden Komponisten in der Gegenwart, so auch seine Volkstümlichkeit am nachdrücklichsten gefördert hat. In eine Zeit der Musikindustrie hineingeboren, hat er sie wohl für sich auszunützen verstanden. Auch darin zeigt sich bereits die ihm, seinem Schaffen erwachsende Hemmung.

Aber er ist auch Dirigent in fremder Sache. Als Berufsdirigent nur führt er seinem Klangsinn immer wieder neues Material zu. Freilich: zunächst dem eigenen Schaffen hingegeben, kann er als Dirigent nie in die Ziererei, in das Primadonnentum verfallen, das gerade jetzt erscheint. Alle Musik, soweit sie ihm naheliegt, durch seine schöpferische Persönlichkeit hindurchgehen zu lassen, an anderer die Grade der Gleichgültigkeit zu zeigen, deren er fähig ist: dies die Eigentümlichkeit des Dirigenten Richard Strauß. Er trägt schon als Nachschaffender die Möglichkeiten der Entspannung in sich. Für das, was ihm fern liegt, was ihn kühl läßt, verausgabt er nur ein Minimum an Kraft.

Welch ein Abstand also zwischen ihm und Mahler, der nicht anders konnte als im Eifer des Nachschaffens erglühen! Das Sichverzehren des einen, das Sichschonen des anderen sind Kennzeichen ihrer so völlig entgegengesetzten Art.

★

Wie Strauß in das Dirigententum hineinspringt, das entspricht so recht eigentlich seinem Musikertum, dem alles Technische sich von selbst ergibt.

Günstiges Vorzeichen seiner Laufbahn, daß Hans von Bülow ihn zu diesem Sprung zwingt. Es geschieht an einem Novembertage des Jahres 1884. Der junge Strauß hat in einem Dilettantenorchesterverein „Wilde Gungl“ mitten unter höheren Beamten, aber unter der Leitung seines Vaters an der ersten Violine gesessen. Freilich auch mit anderen Sinnen als seine Nachbarn. Der schöpferische Mensch in ihm hat schon Leistungen hinter sich. Die Kammermusik weitet sich ihm allmählich zur kleinen Orchestermusik. Als Sohn eines im Orchester aufgewachsenen, mit dem Umfang und der Technik der Instrumente eng vertrauten Vaters, als Spieler am ersten Pult, der dem Dirigenten sein Handwerk abzusehen gewohnt ist, als vorwärtsdrängender, aber doch nach außen hin bescheidener Musiker sieht er sich plötzlich von Bülow aufgefordert, die von diesem mit den Meinigern einstudierte Bläsuersuite selbst zu leiten. Er hat noch keinen Taktstock berührt, aber er dirigiert „in einem leichten Dämmerungszustand“. Hier schon zeigt sich, daß Phantasie, Gedächtnis, Assoziationsfähigkeit, ungehemmt durch intellektuelle Störungen, ihre unwillkürlichen, entsprechenden Bewegungen erzeugen. Der Weg vom Kopf zur Hand ist natürlich und kurz.

So sehr, daß diese Leistung Bülow in der Erinnerung haften bleibt. Von diesem Bülow, der sein Entdecker war; der seine Bläsuerserenade in Berlin mit den Meinigern aufgeführt hatte; der auch seine Bläsuersuite angeregt hat, ist ein Funke auf den zwanzigjährigen Strauß übersprungen. Der unerbittliche Ernst, die eindringende Genauigkeit, die durch Bülows nervöses Temperament und zermürbte Lebenskraft gehen, finden in dem frischen, tatbereiten Richard Strauß ihr eigenes Echo.

In Meiningen, das deutschem Orchesterspiel Vorbild geworden war, ist auch der lernende Strauß dem dauernden Einfluß seines Dirigentenpaten Bülow ausgesetzt. Die tägliche Probe, mit der Bülow die Wunder seiner Aufführungen vorbereitet, ist auch die Gelegenheit für

Strauß, sich selbst an höchste Ansprüche zu gewöhnen. In den Partituren nachlesend, kann er das Nebeneinander unerbittlicher Gewissenhaftigkeit, pädagogischen Eigensinns und ausdeutender Merkwürdigkeit auf sich einwirken lassen. Ohne Zweifel dauert dieser Eindruck, namentlich der Darstellung Beethovenscher Sinfonien, noch bis in die spätere Dirigentenlaufbahn nach und trägt namentlich in der Zeit, wo er als ständiger Sinfoniedirigent in der Berliner Hofoper vorbildlich wirken will, seine Früchte. Aber eine von Hause aus ganz anders gerichtete, eben schöpferische und im Schöpferischen freie Natur, muß er von dem Augenblick selbständigen Schaffens an auch als Nachschaffender zu wesentlich anderen Ergebnissen gelangen.

Dieser Augenblick ist noch nicht da. Aus dem klassisch-romantischen Kreise strömen ihm noch immer die Hauptanregungen zu, eine F-moll-Sinfonie hat sich ihm leicht geformt, der Zuspruch des Bülow verbündeten Brahms ist ihm wertvoll, und da der Phantasie die Möglichkeiten, die ihr von außen her kommen sollen, noch nicht erschlossen sind, saugt der Lernende um so gieriger alles auf, was ihm hier an Meisterschaft gegenübertritt. Seine Dirigentenbegabung hat übrigens auch hier Anlaß, sich sofort zu betätigen. Nicht nur in der eigenen Sinfonie. Denn während Bülow konzertierend umherreist, läßt er Strauß als seinen Vertrauensmann zurück. Orchester und Gesangsverein werden im Sinne Bülows von Strauß geleitet.

Die Abwendung von der so recht eigentlich unsinnlichen Musik, der Bülow dient, zu der neudeutschen, sinnlichen, wäre auch ohne die Bekehrung des Wagnerianers Alexander Ritter vollzogen worden, weil sie Strauß im Blute lag. Daß aber auch von hier, und zwar auf dem Wege über das Theater, Richard Strauß, der Dirigent, sich wandeln muß, ist naturgegeben.

Natürlich übrigens auch, daß der bisher in Beethoven und den Sinfonikern nach ihm Heimische, hier flügge Gewordene sich plötzlich in eine untergeordnete Musikdirektorenstellung zurückgeworfen sieht, weil er in einem ganz anderen Kunstgebiet als bisher wirkt. Drei Jahre

in München, von 1886—1889, sehen Richard Strauß so unter einem selbstherrlichen Intendanten, von Perfall, abhängig auch von dem beschränkten Lokalgeist, der an den früheren Hofkapellmeister Hans von Bülow nicht erinnert werden will, und inmitten von Kollegen, die, bis auf den Hofkapellmeister Hermann Levi, auf der Höhe eben dieses Lokalgeistes stehen. Prophet in seiner Vaterstadt kann er noch nicht sein. Aber mit gebundener Marschroute, ohne die Möglichkeit, seinen künstlerischen Willen durchzusetzen, in seiner Betätigung durch die kapellmeisterliche Hierarchie der Hofoper gehemmt, wächst er doch jedenfalls in einen Teil des Spielplans, wenigstens in die Spieloper hinein. Gewissenhafte Vorbereitung, Vorsichhindirigieren im Kämmerlein sind an der Tagesordnung. Der Wagner freilich, der ihm nunmehr voranleuchtet, bleibt ihm hier (bis auf die Form) verschlossen. Um so stärker ist die Innenentwicklung, um so reicher das junge Schaffen und, nicht zum wenigsten dank Bülow, desto aufsehen-erregender der äußere Erfolg, den der Dirigent Strauß allerorten durch seine Leistung bekräftigt. Denn nun hat, und zwar im Gegensatz zu Bülow, die Loslösung des neuen Meisters von der hergebrachten Sinfonieform in seinen Tondichtungen begonnen. Dramatisches gärt in ihnen. Es färbt ganz selbstverständlich die Darstellung durch den Komponisten. Seine frische Lebendigkeit läßt den dramatischen Kern deutlich heraustreten, und sein drängendes Temperament, das von der sinfonischen Viersätzigkeit zur Einsätzigkeit hinstrebt, faßt um so kräftiger zusammen.

Noch immer hat das Weimar Goethes und Liszts einen jungen Künstler entflammt. Und Richard Strauß, als sächsischer Kapellmeister, auch jetzt zwar äußerlich unter einem Intendanten alten Stils, von Bronsart, und einem Hofkapellmeister Lassen tätig, darf sich doch als führender Mann des Theaters und des Konzerts ausleben. Der Geist Wagners, der Geist von Bayreuth werden in ihm fruchtbar. Nicht nur der Kapellmeister, auch der Regisseur arbeitet am Gesamtkunstwerk, und die persönliche Beziehung zu Pauline de Ahna, die unter seinen

Augen und unter seiner künstlerischen Mitwirkung zur Wagner-sängerin heranwächst, gibt seiner Arbeit besondere Antriebe. Sie wird nur beschränkt durch das Material dieser Bühne. Aber es kann nicht ausbleiben, daß dem jungen Kapellmeister die Aufmerksamkeit ganz Deutschlands sich zuwendet. So sehr dieser von Werk zu Werk Schreitende das Pathos Wagners in sich aufgenommen hat: er ist, das spürt man, von ganz anderer, ganz unpathetischer Art.

Sehen wir den jungen Kapellmeister am Pult. Der schlanke, hochgewachsene Mann mit dem Lockenkopf sprüht Feuer. Sein Auge spiegelt die ehrliche Begeisterung für seinen Wagner, Beethoven, Liszt. Noch ist die Geste groß und lebhaft. Das Wagnersche, das sie befiehlt, wird aber von einem Temperament, das von langatmigen Entwicklungen hinwegdrängt, ins Natürliche umgebogen. Mag auch die Ehrfurcht vor allem Bayreuthischen, das nach einer ganz anderen Vergangenheit in sein Leben eingetreten ist, den Weg und die Art des Dirigenten zunächst bestimmen, wie sie ja auch in seiner Oper „Guntram“ ihren unselbständigen Niederschlag findet: Richard Strauß, Vertreter eines neuen Geschlechts, weniger literarisch und intellektuell, bereit, sich selbst und seine Lebendigkeit in den Rhythmus eigener Schöpfungen zu übertragen, unterscheidet sich durch alles das auch als Dirigent von der Welt ringsum. Er hat in Gustav Mahler einen der wenigen kennengelernt, die um Tempomodifikationen wissen. Strauß selbst, der das Tempo seines Wesens in sich trägt, vermählt es dem der fremden Werke, selbst denen Wagners. Ohne sich beim Technischen lange aufzuhalten, aber doch außerordentlich genau, unterstreicht er die klangsinnliche Seite dieser Musik; und ohne das lyrische Pathos Wagners überhaupt ursprünglich zu empfinden, zieht er es selbstschöpferisch ins Erotische. Denn indem er dirigiert, läßt er sich innen befruchten. Seine ganze Dirigententätigkeit wird, ohne daß er sich dessen dauernd bewußt wird, allmählich von dem höheren Egoismus des Schaffenden gelenkt. Dieser, zunächst, nach dem Bruch mit der Mendelssohn-Brahmsschen Vergangenheit ganz dem Orchester

zugewandt, kann nicht anders, als gierig den neudeutschen Orchesterklang in sich aufsaugen. Das geht nicht so weit, daß er, wie es später wohl öfters geschieht, das Zeichen zum Einsatz vergißt. Hier in Weimar ist er ein ergebener Deuter fremder Musik. Noch immer steht das Beispiel Bülows, des eifervoll Nachschaffenden, zu klar vor seinem Auge. Er hält sich auch an Bayreuth gebunden, wo er selbst „Tannhäuser“-Aufführungen leitet, während Frau Pauline die Elisabeth singt. Die eigene Art kennzeichnet er in der persönlichen Herausarbeitung der Polyphonie, die sich doch wieder dem Klangsinnlichen einordnet; und in der drängenden Rhythmik, die Mühe hat, sich Wagnerschem Pathos zu fügen. Und dieser Dirigent hat die ganz natürliche Eigenschaft der Selbstvergessenheit, die sich im Laufe des Nachschaffens des ihm seelisch Nahen einfindet und steigert. Die Geste selbst, von innen bewegt, ist in ihrer Natürlichkeit durchaus eigentümlich.

So ist dieser leidenschaftliche und starke Sprecher einer neuen Zeit bald ein unentbehrlicher Gast dort, wo der Betrieb ein neues Musikleben erzeugt, oder wo das Musikfest den Schaffenden und Nachschaffenden zugleich beansprucht. Der junge Strauß, in den von Bülow der Erkenntnis Beethovens und Brahms' geweihten Berliner philharmonischen Konzerten seinen „Don Juan“ und seinen „Macbeth“ dirigierend, kann unter solchem Schutz durch seine persönliche Leistung sich den Weg zu einem ersten und beispiellosen Erfolg nach Brahms ebnen.

Und bald zieht er auch, als Eroberer, in München ein, wo er dem schon lange leidenden, aber noch immer an erster Stelle wirkenden Hofkapellmeister Hermann Levi im Amte folgen soll. Hier beginnt sein Mozartdirigieren großen Stils.

Mozartzyklen im Residenztheater unter dem Intendanten Ernst von Possart sind für Richard Strauß mehr noch als Proben der Theaterkapellmeisterschaft. An Mozart will der Schaffende seinen Halt finden, zu ihm will er als zu einer ersten und letzten Liebe zurückkehren.

Während die Mittel des Orchesters ihm unter den Händen erstaunlich wachsen, möchte er doch die einfachen Grundlinien nicht aufgeben: Beweis der „Till Eulenspiegel“, der eben, 1898, geboren wird und eine für die nachwagnersche Gegenwart unerhörte Ruhmeslaufbahn beginnt. So verfiicht der Mozart dirigierende Strauß eine Herzenssache. Aber die Art, wie er ihn deutet, unterscheidet sich sehr wesentlich etwa von der eines Mahler. Für Strauß ist Mozart natürliches Musikantentum in der Erfüllung. Nichts liegt ihm ferner, als ihm jenen tragischen Beiklang zu geben, den Mahler in Mozart aufsuchte und ausdrückte. Auch eine metaphysische Auslegung Mozarts entspricht Richard Strauß' Wesen nicht. Selbst der „Don Giovanni“, in den seit jeher so viel hineingeheimnist wird, bleibt ihm das *dramma giocoso*. Er läßt ihn mit einer Beschwingtheit, die in seiner eigenen Natur liegt, erstehen: Das Genie des schöpferischen Menschen weiß intuitiv die Linie dieser Musik zu finden, die in seinem Dienst stehende Hand sie nachzuzeichnen. Man spürt den Rausch, den er selbst an ihr erlebt. Strauß will und kann also Mozart nicht, sich in ihn hineinkniend, verfeinern. Seine Dynamik strömt ihm von selbst aus der intuitiven Anschauung Mozarts. Das Tempo ist gewiß mit möglichster Genauigkeit beachtet, aber doch immer wieder durch die Natur des Nachschaffenden modifiziert, der sich in Mozart wiederfinden will. Der angeborene, gepflegte Bautrieb bleibt für die Darstellung entscheidend; das Temperament beflügelt sie. Alles Polyphone gestaltet sich wie von selbst. Und das Genie bezwingt auch in der Begleitung der Rezitative am Cembalo, die man nie vorher so gehört hat.

Diese Mozartdarstellung, aus dem Gesichtswinkel eines Schaffenden, entfernt sich sehr bald von der für die nächste Zukunft gültigen. Die jüngste Zeit gelangt auf anderem Wege zu Mozart: indem sie ihn, nach Mahlers Beispiel, metaphysisch versteht; oder, einen Gegensatz zu Beethoven unterstreichend, reine Musik in ihm verkörpert sieht. So unbestreitbar die schöpferische Beziehung Richard Strauß' zu Mozart ist, kann doch die Gefahr nicht verkannt werden, die in seinem einseitigen und, wie man zu bemerken glaubt, oberflächlichen Mozartdirigieren

liegt. Mozarts Melodik wird hier von einem, der die eigene Melodik nicht aus seelischen Tiefen schöpft, als rein musikantisch verstanden. Die Neigung, ihn allzu leicht zu nehmen, kann im Laufe der Jahre einen Mozart zuwege bringen, der nichts als ein beschwingtes Tempo hat. Mozartpflege, als Erneuerung in Mozart, ist eben von jener verschieden, die in ihm die eigene Rechtfertigung zu finden glaubt.

Wir stehen an dem Höhepunkt Straußschen Dirigierens, der bei der notwendig sich betonenden Haltung des Schaffenden auch die Schattenseiten seiner Dirigentenkunst vorahnen läßt.

In diesen Abschnitt seines künstlerischen Daseins bricht ganz von selbst das Selbstsüchtige in Richard Strauß durch. In dem Bereicherer der Ausdrucksmittel des Orchesters vollzieht sich die natürliche Abwendung von allem, was nicht in die neue und von ihm selbst weiterentwickelte Richtung gehört. Brahms ist abgetan, Liszt wird über seinen Wert hinaus erhöht. Eine gewisse sentimentale Seite seiner Melodik, von Anfang an überwiegend, wird auch in der Darstellung unterstrichen. Und je mehr der Dirigent in den Betrieb hineinwächst, desto mehr wird er auch in ihm führend: dem bürgerlichen Dasein verhaftet, mit einer Frau verbunden, die sich sehr bald von künstlerischer Betätigung zurückzieht und um so mehr auf Ausnützung der überragenden Stellung des Gatten unter den Musikern seiner Zeit im bürgerlichen Sinne drängt, wird er Gewohnheits- und Gastdirigent in einem Maße, wie nie vorher ein schaffender Musiker.

Nur zu natürlich, daß der Münchener Hofkapellmeister Richard Strauß, nunmehr in wenigen Jahren zu einem Musiker von Weltbedeutung gewachsen und gerade darum für München zu unabhängig, als Kgl. Preußischer Kapellmeister in das Berlin einzieht, dem er sich nach Bülow's Tod mit der Leitung von philharmonischen Konzerten wärmstens empfohlen hat, das aber für sein Schaffen ganz zu gewinnen ihm noch vorbehalten bleibt. Hier ist der geographisch günstigste Punkt für den Mann, der die Welt auch im Betrieb erobern will. Das gewaltige Tempo dieser mehr und mehr amerikanisierten, aber mit der



Richard Strauß
Lithographie von Max Liebermann

Fülle in ihr zusammenströmender Talente außerordentlich anregenden Reichshauptstadt ist in diesem Jahrzehnt dem Künstler Richard Strauß sehr wesentlich. Er ist bereit, sich in den Dienst einer Hofoper einzuspannen, deren ganze Richtung der seinigen entgegengesetzt ist, die er aber, wenn auch nicht umzuwandeln, so doch sich selbst in gewissem Grade dienstbar zu machen hofft. Denn dies ist ja auch, nicht rein zufällig, das Jahrzehnt des gewaltigen Aufschwunges, den sein Opernschaffen nimmt. Wo kann der opernschaffende Strauß mehr Erfahrungen sammeln als an der Berliner Hofoper, deren reiche Mittel, obwohl oft an prunkvolle Nichtigkeiten gewandt, doch auch künstlerischen Zielen zufließen können. Man hat immer wieder Anlaß, die Lebensklugheit des Künstlers zu bewundern, seine Fähigkeit, sich mit den Verhältnissen und dem System auseinanderzusetzen und abzufinden, um desto mehr Freiheit, künstlerische und wirtschaftliche, zu erlangen. In Berlin wird Richard Strauß auch amerikareif. Denn er zeigt sich dem Großbetrieb gewachsen. Als dirigierender Komponist hat er nicht seinesgleichen.

★

Einglänzendes Schauspiel fürwahr, wie der Hofkapellmeister Richard Strauß Berlin in Oper und Konzert nachschaffend bereichert.

Der Opernkapellmeister löst Felix Weingartner ab, steht neben Carl Muck und hat bald Leo Blech als Helfer zur Seite. Man spürt sofort, daß er auch hier, im Reiche des Hofmannes Georg von Hülsen, seinen Weg durch den Spielplan mit schöpferischem Eifer gehen will. An weit auseinanderliegenden Werken wie „Orpheus“ von Gluck und der „Fledermaus“ von Johann Strauß ist die ganze Reichweite seines Kapellmeistertums zu ermessen: dort fühlt er sich als Anwalt einer großen Tradition, als Glied in der Reihe der Dramatiker der Oper und als Jünger Wagners, und er ist ernst in der Nachzeichnung der großen Linie des Werkes, wie er das Schattenreich mit charakteristischer Schärfe wiedererstehen läßt. In der „Fledermaus“ wiederum spricht zu ihm verwandtes Österreichertum, der Rhythmus des Tanzes, den er auch als

Schaffender mit immer stärkerer Betonung vertreten will. Die Freude an ihm betätigt sich in der Geste. Obwohl Strauß mehr und mehr jene leidenschaftlichen Bewegungen seiner früheren Zeit abstreift und sich, ohne Asket zu werden, auf das Notwendigste beschränkt, deutet sich auch in seiner Stabführung, wenn sie dem ihm Naheliegenden gilt, der Charakter der Musik an; und das stilisierte Tänzerische bezeichnet seine Leitung da, wo österreichische Lebensfreude sich rhythmisch auslebt. Daß auch die deutsche bürgerliche Musikkomödie Lortzings in Richard Strauß, dem mit dem Bürgertum natürlich verknüpften, ihren nachfühlenden und gestaltenden Mann findet, versteht sich. Es erschließt sich ihm Verdi in „Aida“, besonders aber in „Falstaff“, dessen wunderbar beschwingte Kammermusik sich keinen verstehenderen Nachbildner wünschen kann. Mozart natürlich prägt sich in dem schon angedeuteten Sinne immer klarer unter ihm aus. Sein „Figaro“ hat eine hüpfende Anmut, ein natürliches Tempo, das unverkennbar ist, weil es aus schöpferischen Quellen fließt. Bei Wagner kann der „Tristan“ ihn, der das Eros dieser Musik stark in sich nachklingen läßt, zu Höhepunkten der Dirigentenkunst führen; und wie etwa das sehnende Verlangen Isolde in den Gängen der Einleitung des zweiten Aktes, aber auch der Sologesang des Englischhornes im dritten in Ausdruck erbebt, ist einzig. Von neuen Werken erscheint ja in der kaiserlichen Oper nicht viel. Humperdinck hat an Richard Strauß einen liebevollen Sachwalter.

Wie wenig dieser aber einer herrschenden Richtung Hemmungen entgegensetzt, beweist er mit der Ausgrabung des Meyerbeerschen „Robert der Teufel“, den er gegen besseres Wissen und Wollen für einige Zeit beliebt macht. Vor „Mignon“ und „Cavalleria“, die er ablehnt, weiß er sich auch zu schützen.

Daß der Theaterkapellmeister und spätere Generalmusikdirektor Richard Strauß diese seine Tätigkeit nicht mit der eifervollen Unermüdlichkeit und Gewissenhaftigkeit des Nichts-als-Kapellmeisters ausgeübt hat, wäre schon aus dem gewaltigen Umfang seines Wirkens in aller Welt zu begreifen. Denn es gibt ja allmählich keine größere Stadt

Europas und bald auch Amerikas, die ihn nicht als Dirigenten sähe. Aber es liegt auch in der schöpferischen Natur des Mannes, daß sein Dirigieren von Gipfeln in Niederungen führt. Seine Aufmerksamkeit ist zunächst dem Orchester zugewandt. Die Stimme sinkt an Bedeutung. Es kann geschehen, daß sie ganz im Orchesterklang begraben wird. Diesen bis ins letzte zu verfeinern, entspricht nicht dem Klangsinn eines Richard Strauß, der auf das Charakteristische zielt, aber sich freilich auch in einer gewissen melodischen Breite gefällt. Er überläßt sich mehr als jeder andere der Improvisation. Seine Proben mögen da, wo er innerlich beteiligt ist, oder wo er etwas Grundsätzliches verfechten will, wie etwa im gänzlich erneuerten „Lohengrin“, eingehend sein. Er ist möglichst genau im Tempo. Aber es kann sich ereignen, daß die Aufführung, selbst des „Tristan“, ihn zunächst gleichgültig findet, um ihn in ihrem Verlaufe desto mehr anzuregen und zu erregen, so daß das Tempo sich mehr und mehr beschleunigt. Auch das Leben spielt in diese Kapellmeistertätigkeit hinein. Der Bourgeois fordert später sein Recht, und kaum vorbereitete Vorstellungen häufen sich. Immer wieder aber zwingt eine von schöpferischen Impulsen befeuerte Dirigentenleistung zu sich hin. Am sichersten natürlich in den nicht allzu häufigen Aufführungen eigener Werke, die ja in der Berliner Zeit erst entstehen, aber im zweiten Jahrzehnt schon fester Bestand des Spielplans der königlichen Oper geworden sind. Durch solche vom Komponisten geleitete Abende geht ein unaufhörlicher Strom, die Freude des Schaffenden an seinem Orchester ist unverkennbar, die Spieler wirken in seinem Banne, die Sänger, obwohl durch den Instrumentalkörper bedroht und im Gesang unterbunden, sind doch durch das Fluidum berührt, um so mehr, als der Komponist ihnen in Mienen und Worten zuspricht: kein Tyrann, sondern ein Freund seiner Sänger.

Und nicht minder stark, aber auch wechselvoll erscheint der Richard Strauß dieser Jahre als Konzertdirigent. Wie von seiner sinfonischen Dichtung sich die Fäden zu seinem Opernschaffen ziehen, so auch vom Opernpult zum Podium. Mag auch der untrügliche Sinn für Architektur

in der ersten musikalischen Vergangenheit des Komponisten begründet sein, so ist doch immer wieder, außerhalb Mozarts, der ihm unantastbar und programmatisch undeutbar bleibt, die Tendenz in der Darstellung der Musik, die er als „absolut“ verneint, zu verfolgen. Und es ist nur Zeichen des höheren, dem eigenen Werk dienenden Egoismus, wenn er nunmehr auch an der sichtbarsten Stelle, in Berlin, nicht nur für sich, sondern für alle ihm in den Zielen Verwandten in die Bresche tritt. In diesem ersten Berliner Jahrzehnt ist sein Betätigungsdrang als der eines Führers der Modernen gewaltig, und sein Dirigieren erhält eine deutliche Spitze gegen Brahms und seine Ausläufer, denen im Berliner Großbetrieb fortgesetzt Götzendienst gilt.

Solche Pionierarbeit kann er an den traditionellen Stätten der Musikpflege nicht leisten. Überdies sind die ihm nächstliegenden Sinfoniekonzerte der königlichen Kapelle noch nicht frei. So bleibt nichts übrig, als ein Orchester zweiten Ranges, als Tonkünstlerorchester, für die eigenen Ziele reif zu machen.

Zum Orchestererzieher aber ist Richard Strauß nicht eigentlich geschaffen. Den Ehrgeiz, in unermüdlichen Proben aus jedem einzelnen Mann das Allerletzte herauszuholen, kann nicht haben, wer immer und zuerst an sein Schaffen denkt und jede bessere Partitur zu seiner schöpferischen Phantasie in Beziehung bringt. Der synthetische Blick eines solchen Führers setzt sich über Einzelheiten hinweg. Auch seine Zeichengebung ist, je länger er dirigiert, desto weniger genau. Richard Strauß braucht Orchesterspieler von höherem Rang, einen Instrumentalkörper, von dem ein starker Bruchteil Künstler sind, die das Schöpferische fühlen und darum das mitunter ausbleibende Stichwort ergänzen. Und doch hat gerade Richard Strauß, zumal als Sprecher in eigener Sache, sich ebensowenig gescheut, mindere Orchester in deutschen Kleinstädten zu dirigieren, wie er auch mittelmäßige Sänger und Sängerinnen durch seine Begleitung am Klavier auszeichnete.

Es ist die Zeit der Hochblüte der Programmmusik. So stark noch immer das Tristanische nachwirkt, ist doch das Orchester Richard Strauß'

in jedem neuen Werk um neue Züge bereichert, unweigerlich in den Sprachschatz der jungen Komponisten übergegangen, um so mehr, als in Deutschland der Allgemeine Deutsche Musikverein, der Vertreter des Fortschrittgedankens, von Richard Strauß selbst geleitet und in seinem Sinne beeinflußt, den in ähnlicher Richtung Schaffenden den Vorrang einräumt. Die Namen der im Strom Mitschwimmenden sind heute größtenteils versunken. Nur Schillings, Hausegger, Reznicek haben noch einen Klang. Grausam ist die Entwicklung wie über die unmittelbaren Wagnerepigonon, so auch über fast alle Programmatiker der Musik hinweggeschritten. Daß Richard Strauß, in bescheidenem Maße, das Ausland mit Charpentier, Bruneau, d'Indy und Löffler aufnimmt, versteht sich aus dem unbedingt internationalen Geist der Zeit und ihres Betriebes, um so mehr, als Strauß damals, selbst nach dem Erscheinen Debussys, noch keinen mächtigeren Nebenbuhler zu fürchten hatte. Denn mit dem Taktstock in der Hand warb er nunmehr überall für sich. So konnte auch solche Pionierarbeit nur von kurzer Dauer sein. Siegesfahrten wie die Bülows mit den Meininger waren mit einem halbwertigen Orchester nicht zurückzulegen. Die Eroberung Amerikas, längst schon durch seine Werke vorbereitet, wird durch den Dirigenten vollendet, der seine Smartheit beweist, indem er seine neue „Sinfonia domestica“ in einem Großwarenhaus uraufführt.

Indes ist es so weit, daß er auch mit dem ersten, dem königlichen Orchester Berlins sich selbst betont und Bülows Lehre fruchtbar zu machen sucht. Richard Strauß ist glücklich, die eigene, nun bis ans Ende geführte Tondichtung in einem Zyklus gerade an der Stätte musikalischer Strenggläubigkeit authentisch darstellen zu können; und er darf es, weil er sich zugleich als Beethovendirigent beglaubigt.

Denn dies ist immer wieder zu bemerken: der Scheinrevolutionär Richard Strauß kennt sehr bald nichts Höheres, als sich den Klassikern anzureihen. Der Dirigent folgt hierin dem Schaffenden, der nach „Salome“ und „Elektra“, wie nach einem Sündenfall, sich reuevoll zu klassischer Einfachheit bekennt.

Der Tondichter in der Vollreife steht ein wenig nach vorn geneigt da, als ein geistiger Edelmann, als der Dr. Strauß. Seine Geste, ohnehin niemals bewußt gepflegte Pantomime, ist nunmehr auf das notwendigste Maß beschränkt. Nicht anmutig, nicht eckig. Dieser oft einknickende Mann mit den immer ungesuchten, oft schlenkernden Bewegungen verrät nur zuweilen mit einem Ruck seinen Willen und seine Ungeduld. Es geschieht auch, daß er verträumt auf den Klang hinhorcht. Sein eigenes Werk wird nicht nur umrissen, sondern liebevoll durchleuchtet. Es ist nicht seine Art, Bläserlärm zu dämpfen. Die Schlachtmusik im „Heldenleben“ klingt Menschen, die nie Ähnliches an sich bekämpfender Polyphonie erlebt haben, wie Entweihung des durch traditionelle Musikpflege geheiligten Raumes. Und der „Don Quixote“ gar stößt auf völlige Verständnislosigkeit. Selbst ein „Till Eulenspiegel“ hat es schwer, seinen Humor durchzusetzen, weil der Instrumentalwitz die Sinne mancher Hörender kränkt. Dabei läßt sich gerade hier beobachten, wie sehr Strauß das Mutwillige dieses epochemachenden Stückes gegenüber der klassischen Form viel mehr als die anderen Dirigenten zurücktreten läßt, die es zu ihrem Paradestück gemacht haben. Ihm steht der herrlichste Instrumentalkörper zu Gebote, aber es gibt Augenblicke, wo er es zu vergessen scheint. Denn er ist weit entfernt, ihn ganz auszuwerten.

Richard Strauß in Beethoven. Jene unvergeßlichen Stunden mit Bülow tauchen vor ihm auf, und alles, was der Meister tat, um seine Beethovenanschauung deutlich zu machen. Strauß ist bereit, diese Tradition nun wieder aufleben zu lassen. Kein Zweifel, daß er willig ist, die so begründete Beethovendeutung in gewissenhaften Proben vorzubereiten. Aber keine Frage auch, daß der nun im eigenen Werk gereifte und gewachsene Künstler dies nicht kann, ohne sich selbst im Lichte zu stehen. Man erlebt jetzt, wie ein klangschöpferischer Sinnenmensch sich in Beethoven selbst zu Bülowscher Didaktik zurückzwingen möchte. Allzu absichtlich werden Haupt- und Seitenthema gegeneinandergestellt, unterstreichende Temporückungen treten ein. Es ist deutlich zu spüren, daß Richard Strauß hier gegen die eigene Natur geht, der

alles Lehrhafte fremd ist. Nicht jeder Beethoven ist ihm nahe. Ist er's wie in der Siebenten, dann kann der Champagnerlaune ein dionysisches Aufjauchzen des Rhythmus entströmen. Aber auch sonst unterscheidet sich in besten Momenten seine Darstellung von anderer dadurch, daß niemals Spannungen gewaltsam erzeugt, sondern aus der Ruhe der Gestaltung organisch entwickelt werden. Dann weiß auch schöpferischer Geist sonst verdeckte oder unbemerkte Mittelstimmen in die Polyphonie fruchtbar einzubeziehen. Es müßte denn sein, daß die Ungeduld des Betriebsmenschen ruhige Entwicklung nicht zuläßt, zur Eile treibt. Nicht hierauf, aber auf das innere Tempo des Menschen Strauß ist die Beschleunigung aller Schlußsätze bei Mozart, Haydn, Beethoven zurückzuführen.

Immer wieder kreuzt sich mit dem Musikalischen das Programatische. Die Ouvertüre, Verknüpfung zwischen Oper und Konzertsaal, verdeutlicht dies am besten. Beethovens Egmontouvertüre, schon von Bülow als Muster eigener Ausdeutung benutzt, wird auch von Richard Strauß sinnvoll dargestellt. Es geschieht, daß er Ouvertüren aneinanderreihet, weil er an ihnen das Szenische in der musikalischen Verkürzung zeigen will.

Alles dies so weit, als es ihm seine schöpferische Natur in Ruhe durchzuführen gestattet.

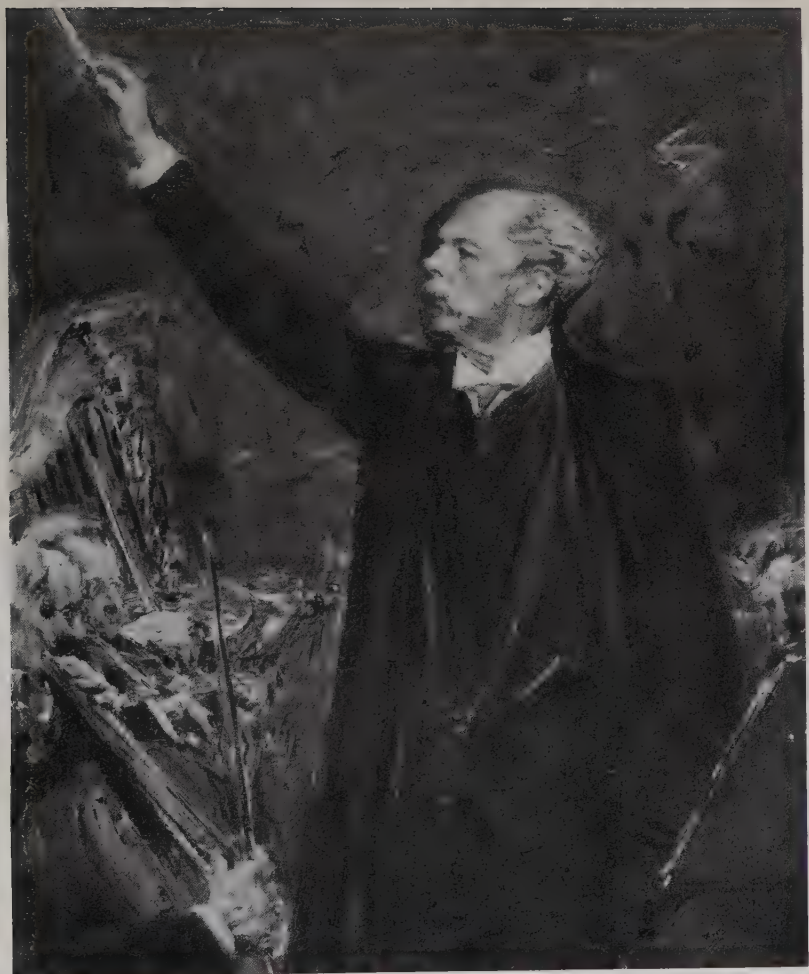


Denn wir sind nunmehr bei dem Richard Strauß angelangt, der, obwohl des gewohnheitsmäßigen Nachschaffens am Pult müde, doch als Mann des Betriebes weiter wirkt. Er muß mit seiner Zeit kargen: als überreifer Schaffender und als wohlhabender Bourgeois. Aber in dem Wandel der Zeiten, die Krieg, Revolution, Gegenrevolution bringen, ist doch die Rechnung des mit dem Feudalsystem verknüpften Musikers nicht ganz aufgegangen. Er ist gezwungen, sich anders einzustellen. Eben noch hat er in Paris mit der persönlichen Vorführung der „Josephslegende“ in der Großen Oper, nicht ohne mancherlei Schwierigkeiten mit dem Orchester, einen halben Erfolg errungen. Dann fällt der

Vorhang. Der Mann des internationalen Großbetriebes der Kunst sieht Scheidewände aufgerichtet, wo sonst volle Freizügigkeit herrschte. Er sucht nun seinen Einfluß mindestens in Mitteleuropa möglichst zu dehnen und zu sichern. Man erlebt, wie Richard Strauß zunächst zwischen den Staatsopern von Berlin und Wien schwankt, die er beide als ein mit Muße schaffender Villenbesitzer von Garmisch lenken möchte. Dann entscheidet er sich für Wien, muß aber endlich erfahren, daß selbst ein Operndirektor nicht über den Wolken schweben kann.

Die Freizügigkeit des Künstlers ist wiederhergestellt. Richard Strauß reist als Dirigent durch die Welt, wird oft, in dieser Zeit starker Dirigentenpersönlichkeiten, noch kühler und teilnahmloser gefunden als früher. Er muß sich nun gegen aufstrebende Jugend behaupten und kann es noch heute durch das Gewicht seines Gesamtwerks.

Als dirigierender Schaffender hat er noch immer nicht seinesgleichen.



Ernst von Schuch
Gemälde von Robert Sterl

SCHUCH

DAS erste Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts, das dem Opernschaffen Richard Strauß' gehört, miterleben hieß: den Dirigenten Ernst von Schuch von der Dresdener Hofoper in seiner aufsehen-erregendsten Leistung bewundern.

Denn darin folgt Richard Strauß dem Beispiel Richard Wagners: er überließ die Uraufführung seiner Opern dem fremden Dirigenten. Er wollte hier nur als Schaffender wirken.

Freilich war die Hand, die sein Bühnenwerk von „Feuersnot“ bis „Rosenkavalier“ betreute, die denkbar sicherste, ja, unübertrefflich. Das Technische in absoluter Vollendung vorhanden, an einem überragenden Orchester mit Virtuosität durchgeführt, und die Anwesenheit des Meisters hatte dafür gesorgt, daß der schöpferische Wille sich der Aufführung mitteilte.

Dabei stand Schuch gerade dem, was in Strauß schöpferische Eigenart war, so völlig fern. Nervenkunst wandte sich im Grunde an etwas, was er nicht hatte: Nerven als Medium der Reizsamkeit. Schuch war Musikant und Virtuose. Ideale Vollendung in allem Technischen, untrügliche Sicherheit des Instinkts für Klang und Wirkung, Zusammenwirken von Gedächtnis- und assoziativen Kräften zeichneten ihn aus. In einer Zeit, wo Intellektualismus und Literatur den Weg der Musik kreuzten, ein Wunder von Ungebrochenheit der Natur. Ein glücklicher Zufall, daß dieser Mann in das von Kunstkrisen heimgesuchte Deutschland kam und den überwiegenden Bruchteil seiner

Wirksamkeit hier fand. Zumal in Dresden, dessen Kunst immer Treibhauszucht des Hofes war, dessen Bürgerschaft größtenteils erst zur Teilnahme an ihr gezwungen werden mußte.

Der in Graz geborene, über die Rechtswissenschaft sehr rasch zur Musik gekommene und schon 1867 am Breslauer Lobetheater als Kapellmeister tätige Ernst Schuch ist in seiner bezaubernden Problemlosigkeit für das deutsche Kunstleben ein guter Genius geworden. Man begreift, daß er dem ins Übersinnliche schweifenden, dämonischen Mahler nicht nahekommen konnte. Dieser, mit ihm auf freundschaftlichem Fuße, erzählt, wie Schuch ihn zwischen zwei Akten „Tristan“ empfangen habe: ein Empfang, den Mahler schon als Tatsache nicht fassen konnte. Aus der Welt des „Tristan“ in die des Alltagsgespräches herabzusinken, um wieder in die frühere emporzusteigen!

Für Schuch war eben der „Tristan“ ein Dirigierproblem, mit dem er sich in sehr persönlicher Art auseinandersetzte, das er ohne Rest löste; nicht aber ein Heiligtum, ein Jenseits alles Irdischen, dem man sich mit der Zusammenfassung aller geistigen und sinnlichen Kräfte zu nähern hatte. Hätte ihm jemand diese letzte, höchste Auffassung des Werkes begründen wollen, so wäre er auf völliges Unverständnis Schuchs gestoßen. Aber derselbe Schuch hatte instinktgemäß gefunden, wie der einzige Klang dieser Partitur im Verein mit Sängern, die sich dem Klangbild organisch zu fügen hatten, höchste Erfüllung werden konnte.

Ein ganz unmetaphysisches Theater fand in ihm seinen Meister. Nicht rein zufällig hatte Schuch Pollinis italienische Oper geführt. Italien konnte sich keinen besseren Sachwalter in Deutschland wünschen als diesen Kapellmeister, mit seinem Vorgefühl für die Stimme, deren Koloraturräuschen er sich hingab, die er als Instrument der Sinnlichkeit und als Lenkerin aller seiner Klangassoziationen empfand. Man möchte sagen, daß durch einen Kapellmeister dieser Art die Stagione in Deutschland überflüssig wurde, weil er gerade in der italienischen Oper sein Wesen entfalten konnte.

Allerdings reichte Schuchs Kapellmeistertum weit über die Mittelhöhe auch hervorragender italienischer Maestri hinaus. Seine assoziativen Kräfte waren stärker. Seine Fähigkeit, auch das Verwickelteste in die Einfachheit seiner Natur aufzulösen, erstaunlich. Mochte eine Partitur horizontal oder vertikal gedacht sein: immer wieder erhielt sie von ihm die sicherste klangliche Ausprägung.

Diese Leistung aber beruhte auf der Meisterschaft des Armes. Der war souverän, von unerhörter Schmiegsamkeit und Beweglichkeit. Er war in seiner Ausdrucksfähigkeit unbegrenzt, weil die intellektuellen Hemmungen fehlten, die sich gegen Reflexbewegungen wenden. Das Dirigieren Schuchs war Reflexbewegung eines Virtuosen. Allerdings vorbereitet durch genaueste Kenntnis der Partitur. Auch das Auge mußte Klarheit gewonnen haben, damit Ohr und Arm in Einheit schaffen konnten. Aber mit den Schwierigkeiten des Taktes, wie sie sich aus der Neigung zur Synkope und zum Vorhalt in der neuroman-tischen Musik ergaben, wuchs ihm die Virtuosenfreude an dem leicht überwundenen Hindernis. Die rhythmische Lebendigkeit der romani-schen Oper sprach zu einem, der sie mit seinem Arm aufzufangen und zugleich in die abgestufte Dynamik zu übertragen wußte. Ein Or-chester, dem sein eigentümliches Vorschlagen des Taktes geläufig war, das in ruhig verlaufenen Proben in jedes Werk hineingewachsen war, folgte seinem Wink mit so vollkommener Einmütigkeit, daß es nie eine Schwankung gab. Das schwoll auf und ab. Die Frage der rhyth-mischen Übereinstimmung war längst entschieden. Auf dem Grunde unerschütterlicher Zucht vollzog sich das Ereignis des Nachschaffens. Ein Grandseigneur mit gepflegtem Haupt- und Barthaar läßt in seiner vollendeten Haltung nicht eine Spur voraufgegangenen Zwei-fels spüren.

Er atmet mit den Sängern. Die Streicher gleich den Stimmen singen zu machen, ist ja sein großer Ehrgeiz. Erscheinungen wie Perron, Burrian, die Wittich, die Siems, Erika Wedekind sind mit den Zeichen seines Stabes verknüpft.

So entfaltet sich Schuchs Kunst in einem Spielplan, der alles von der Spieloper über Große Oper, Musikdrama bis zur Oper eines Richard Strauß umfaßt. Eine „Bohème“ erhält von ihm alle Süßigkeit, und das ganze Parfum, das ihr gehört, steigt auf. Wagner in seiner ganzen Ausdehnung erfüllt sich hier im Sinne der Persönlichkeit des Dirigenten.

Am auffälligsten freilich wirkt sie sich in der Strauß-Oper aus, weil sie hier an dem noch nie Dagewesenen ein Musterbeispiel für die Zukunft aufstellt. Da, wo noch das Chaos eines Orchesters herrscht, über dem die Stimmen hilflos schweben, als seien sie hinterher darübergeklebt, bringt ein Schuch wenigstens den Schein der Klarheit. Soweit es an ihm liegt, führt auch hier die Menschenstimme ihr Eigenleben. Und wenn Richard Strauß später einmal von sich aussagt, er habe nichts sehnlicher erstrebt als die Verdeutlichung der Stimme gegenüber dem Orchester, das, wie er zugibt, ihr oft feindlich entgegentritt, so muß der Anstoß hierzu von der Leistung Schuchs ausgegangen sein. Denn er hat, als Strauß nur erst den Gesang der Klarinette hörte, sein möglichstes getan, um den Sänger sich vom Orchester abheben zu lassen. Und als es einmal „Rosenkavalier“ wurde, da spürte man auch bei Richard Strauß die Rückwirkung einer Darstellung, die ihn seiner Einseitigkeit bewußt gemacht hatte.

Der Virtuose, Musikant, Theatermann Schuch hat auch Konzerte dirigiert. Dies ist wie Übertragung unvergleichlichen Theaterkapellmeistertums in die reinere Luft des Konzertsaaes. Der Musiker blieb auch hier der Grandseigneur, der die Wirkung nie aus dem Auge verlor, sie aber nie um den Preis des guten Geschmacks suchte. Eine C-moll-Sinfonie Beethovens, ein Concerto grosso Händels, vor allem aber eine Ouvertüre wie die zur „Euryanthe“ konnte nicht ohne die große Finale-Stimmung bleiben.

Dieser Dirigent aus einem Guß mag unter den in höherem Grade Schöpferischen wie Episode stehen; aber er bedeutet Gipfel dessen, was Dirigentenkunst als Handwerk in einem Begnadeten erreichen kann. Schade, daß wir ihn nicht mehr haben!



Felix Weingartner
Zeichnung von Michael Fingesten

WEINGARTNER

DAS Jahr 1892 brachte den Berliner Musikfreunden höchste Erregung. Während noch Hans von Bülow in der Philharmonie sein Beethovenevangelium predigte und die Tyrannei eines fanatischen Erziehers übte, war auf dem anderen Schauplatz der Musikpflege, in den Sinfoniekonzerten der Königlichen Kapelle, ein neuer Mann erschienen, der diesem Evangelium ein anderes entgegensetzte. Und es wirkte. Wirkte so zündend, daß man glauben konnte, eine neue Ära des Dirigententums sei für Berlin, Deutschland, die Welt angebrochen.

Der Mensch, der diese Wirkung hervorrief, hatte für sich das Recht der Jugend. Mit noch nicht dreißig Jahren war er, nach ersten Kapellmeisterdiensten in Königsberg, Danzig, Mannheim, an die dem Range nach erste, aber durch dauernd falsche Besetzung entwertete Kapellmeisterstelle gelangt. Er stammt aus dem österreichischen Süden, aus Zara, hat seine musikalische Erziehung in Graz und Leipzig genossen, darf sich aber auch bald der Gönnerschaft Liszts rühmen.

Ein Bezauberer. Der Dirigent, der Auge und Ohr zugleich verführt; der in der Tat eine neue Ära darin einleitet, daß er die Pantomime des Dirigierens in Deutschland zum ersten Male künstlerisch bewußt durchformt und, als ein Musiker von nicht gewöhnlicher Begabung, auch zu rechtfertigen weiß. Dieser vollkommene Einklang zwischen dem äußeren Bild des Dirigenten und dem Klangbild der Musik wird durch eine Art schauspielerischer Übung vorbereitet. Felix von Weingartner studiert die Geste vor dem Spiegel ein. Mime und Geste werden

in ein gewisses Maß gebannt. Es wird die Form gewonnen, die Weingartner zu einem Lieblingsdirigenten nicht nur Deutschlands, sondern ganz Europas macht. Der Mensch steht vor dem Orchester als ein Weltmann. Die weltmännische, schlanke, hohe Erscheinung des Dirigenten übt ihre Wirkung auch dann noch, als sie keinen wesentlichen Inhalt mehr umhüllt. Die große Umwelt verlangt vom Dirigenten zunächst den schönen Schein, den Abglanz des Salons. Sie will, da sie, außerhalb Deutschlands, erst auf Umwegen in das Herz der Musik geführt werden kann, die ausdrucksvolle Geste, braucht den sichtbar gewordenen Rhythmus. So wird ihr das Gerüst geschaffen für das, was an Musik geschieht. Die große Umwelt will auch von dem Dirigenten als Gesellschaftsmensch gewonnen werden. Sie ist durch die Zutulichkeit der Primadonnen verwöhnt, die immer wieder eine körperliche Verknüpfung zwischen sich und dem Publikum herstellen. Weingartner, vom beweglichen Süden nach Norddeutschland hingeweht, hat zum ersten Male deutschem Dirigententum die weltgewinnende Geste gegeben.

Freilich hätte dies allein ihn nicht so rasch emporschnellen lassen. Dieser Trieb zur Vollendung der äußeren Form stammte aus dem Stilgefühl des ganzen Menschen. Er kommt aus geistiger Sphäre und ist ein künstlerisch bewußter Gestalter. Von Natur zielt er auf Einfachheit. Die klassische Linie, im Sonatengrundriß gegeben, ist Ziel seines Künstlertums, äußerlich und innerlich. Das Feuer der Jugend, mit dem er dieses sein Ideal verteidigt, die Sonnigkeit, die über der ganzen Gestalt liegt, machen die Pantomime des Dirigenten, der in Profil und Rückenansicht eine Augenweide bleibt, zum selbstverständlichen und erobernden Abglanz seiner Darstellung. Wie ein Halbgott steht er da, mit eigentümlich gebeugten Fingern der linken Hand, der Schwarm der Jugend und des Alters. Ein neuer Geist an der Stätte chronischer Verstaubtheit, durch das Wirken eines Taubert, Deppe, Kahl gekennzeichnet und nur von dem vortrefflichen Wagnerianer Josef Sucher ein wenig erleuchtet.

Es ist sofort zu spüren, daß Weingartner in Beethoven wurzelt, aber an Berlioz und Liszt in seinem Sinne Erneuerungsversuche unternimmt. Zu seiner Beethovenauffassung weiß er zu bekehren. Sie wendet sich bewußt gegen die Bülows, dem er in einer späteren Schrift vorwirft, allzu willkürlich mit dem Meister verfahren zu sein. Man wird Weingartner ohne weiteres zubilligen, daß er manches, was der letzte Bülow in übernervöser Selbstbetonung an Beethoven verschoben hatte, wieder zurechtrückte. Freilich: alles in allem war doch Hans von Bülow ein Mann von ganz anderem Wuchs als Weingartner. Und weil er ein kaum erreichtes Beispiel charakturvoller Kunst bot, konnte er auch beispielhaft wirken. Weingartner aber, der seine Anweisungen zur Aufführung Beethovenscher Sinfonien später niederschreibt, ist als künstlerischer Charakter nicht stark genug, um Vorbild zu werden oder eine Tradition zu begründen.

Aber die Wirkung bleibt lange Zeit so berauschend, daß kaum ein anderer Dirigent sich einer ähnlichen, ebenso weit reichenden rühmen kann. Immer wieder entscheidet hier der ästhetische Eindruck des Dirigierens, die schöne Form nach außen und nach innen. Weingartner führt den Viervierteltakt in Vollendung durch. Ein fast militärischer Rhythmus ist durch das Mondäne in seiner Geradheit abgedämpft, durch das Temperament eines die Wirkung Suchenden zwingend. Sonst wird es schwer sein, irgendwelche Besonderheiten der Taktführung zu bemerken. Der gebildete Musiker, der ausgezeichnete Partiturkenner, der Meister des Orchesters sind am Werk. Keine Nuance als Nuance unterbricht den feurigen Strom der Musikübung. Berlioz' Phantastische Sinfonie wird so für Berlin neu entdeckt. Weingartner begreift sie in ihrer fortlaufenden Form, weiß sie auch über ihre Bruchstellen siegreich hinwegzuführen, stellt sie als klassisches Muster hin. Es ist die Epoche, in der Berlioz, Liszt, Wagner als unzertrennliche Dreieinigkeit gegenüber dem Brahms'schen verfochten werden. So erstehen auch die sinfonischen Dichtungen Liszts wie „Tasso“ oder die „Dante-Sinfonie“ in einer Darstellung, die ihre Halbheit

verdeckt. Und eine „Faustouvertüre“ Wagners gestaltet sich hier nicht minder überzeugend im sinfonischen Aufbau als eine Beethoven-sinfonie. Das Tänzerische feiert seine Siege in der Aufforderung zum Tanz, die Weingartner nach Berlioz noch einmal in die Orchester-sprache umdeutet.

Begrenzungen sind da. Aber sie werden durch die jugendliche Lebendigkeit des Dirigenten verschleiert, sobald er sich auf dem Konzertpodium in voller Formschönheit zeigt. Er hat die Fähigkeit, sich einem Orchester, freilich nur einem ersten Ranges, andeutend mit-zuteilen. An dem Instrument des Königlichen kann er ohne viele Proben Musterhaftes und Bezwingendes leisten. Als Höhepunkt gilt die „Neunte“, die keiner wie er mit so natürlicher Beherrschung der Aus-drucks- und Klangmittel vorführt.

Der Theaterkapellmeister enttäuscht. Er ist ein dem Theater ver-pflichteter Konzertdirigent, wie sie die Wagnerzeit leicht erzeugt. Denn im Rahmen des Gesamtkunstwerkes kann sich betätigen, auch wer keine gesamt-künstlerische Anlage hat. Weingartner empfindet aus-schließlich vom Orchester aus, sein Blick reicht nicht bis über die Bühne. Daß er trotzdem auch das Wagnerwerk und gerade dieses zuweilen in eindruckskräftigen Klang bannen kann, ergibt sich eben aus der Höhe seines Musizierens überhaupt.

Immer stärker freilich treten Primadonnenallüren in ihm auf. Nichts ist in Weingartner beständiger als der Wechsel des Schauplatzes seiner orchesterführenden Tätigkeit. Vom Publikum maßlos verwöhnt, der Reklame um so eifriger nachgehend, als er den Ruhm eines Richard Strauß wachsen sieht, dem er die Komponistenlorbeeren neidet, wird er der Reisevirtuose des Dirigierens, als solcher der auffallendste Typ dieser Zeit. Sehr bald hat er sich der Fesseln, die ihn an die Berliner Hofoper ketten, entledigt. Seine beherrschende Stellung als Leiter der Sinfoniekonzerte behält er. In München dirigiert er die Kaimkonzerte. Berlin beginnt ihn in seiner musikalischen Ausübung zu beengen. Es kommt, da immerhin Verträge gelten, zu Streitigkeiten. Weingartner

darf infolge gerichtlicher Entscheidung auf Jahre hinaus in Berlin nicht dirigieren. Und es geschieht, daß nunmehr ein findiger Impresario ihn für Konzerte in einem Vorort Berlins, Fürstenwalde, anwirbt. So unverändert ist die Zugkraft des Dirigenten, daß die Musikfreunde, unter manchen Unbequemlichkeiten, dorthin pilgern, um von ihrem Liebling in beschränktem Raume Beethoven zu hören.

Es tritt der große Glücksfall seines Lebens ein: die Wiener Hofoper beruft ihn an den Platz, den soeben Gustav Mahler unter den Beschimpfungen der Öffentlichkeit geräumt hatte. Dies ist die Stunde, da Weingartner die Begrenzungen seiner Natur am klarsten offenbart; da, für die Welt, Höhepunkt und Abstieg zugleich erreicht ist.

Man atmete in Wien auf, als dem dämonischen Tyrannen Mahler der liebenswürdige Direktor Weingartner folgte. Aber es mußte sich nach kurzer Zeit das Gefühl dafür einstellen, daß ein von Hause aus den sich steigernden Forderungen der neuzeitlichen Oper an den Lenker als Künstler nicht gewachsener Musiker hier stand und notwendig scheitern mußte. Hätte selbst Weingartner die natürliche Eignung zum Theaterkapellmeister großen Stils gehabt, so waren doch die inneren Kraftquellen in ihm nicht reich genug, um die Routine zu verhindern, die den reifenden Dirigiervirtuosen bedroht. Gerade in den Jahren der Reife also zeigt sich hier die Unmöglichkeit der Entwicklung von innen heraus, die Unfähigkeit, künstlerische Dinge anders als aus der Perspektive der Nützlichkeit zu sehen.

Weingartner also erlangt die damals höchste Machtstellung im Reiche der Oper gerade dann, als ein angeborener Mangel an Intensität und das Fehlen des Triebes zur Selbsterneuerung nicht mehr durch jugendliches Feuer verschleiert werden können. Das freilich hält ihn nicht ab, sich in ausgedehntestem Maße zu betätigen. Es entspricht im Grunde der Einfachheit seiner Natur die Spieloper. Wagner aber, der sich nicht so ohne weiteres auf das Format der Kurzweiligkeit bringen läßt, wird durch Striche jedenfalls erträglich gemacht. Diese Kürzungen des Wagnerwerkes, gegen das nun Sturm gelaufen wird und

das dem Bayreuthgegner Weingartner um so weniger als unantastbar gelten kann, werden schriftstellerisch von ihm begründet. Er kennt seine Wiener und weiß die Journale für sich zu verwenden. Aber es hilft nichts: der Hofoperndirektor Weingartner bleibt nur ein ergebnisloses Zwischenspiel in der wechselvollen Geschichte des Wiener Theaters.

Es stimmt durchaus zum reisenden Dirigentenvirtuosen, daß er nunmehr sich verschiedenen Bühnen verpflichtet, ohne sich ihnen in Wirklichkeit verpflichtet zu fühlen. Immer wieder stachelt ihn auch der Ehrgeiz des Komponisten, dem doch irgendeine höhere Leistung versagt ist. Doch glaubt auch er, sich mit dem Taktstock als Schaffender durchsetzen zu können.

Der Name des Dirigenten Weingartner hat auch in diesem Zeitabschnitt noch einen nicht verblaßten Glanz. London und Paris jubeln ihm zu. Hier zumal gibt ihm die äußere Untadeligkeit seines Dirigierens den Vorrang vor allen anderen.

Aber auch für ihn bedeutet der Weltkrieg einen scharfen Einschnitt in die Laufbahn. Um so mehr, als er eben nicht Kräfte genug einzusetzen hat, um diese tristen Jahre künstlerisch fruchtbar zu verwerten. In Wien, wo er als Direktor der Volksoper organisatorisch nur mit halbem Erfolg wirkt, hat er die gesellschaftlichen Beziehungen, die ihm den Wiederklang sichern. Und als Dirigent des wunderbaren Klangkörpers, den die Wiener Philharmoniker bilden, kann er in der österreichischen Heimat und auswärts noch Siege feiern.

Mehr auswärts als in Deutschland, das ihn in kurzer Zeit zu beispelloser Höhe steigen sah. Südamerika und England bereiten ihm unablässig Triumphe. In Deutschland aber, wo ein anderer Großer Dirigentenkunst auf einen Gipfel emporgeführt hat und überdies der Trieb, sich dirigierend zu erneuern, ein jüngerer, größtenteils an Mahler reifendes Geschlecht auf den Schauplatz treibt, hält man ihm die Treue nicht mehr.

Denn man empfindet dies: Während die Kunstwelt ringsum tief in Problemen steckt und um ihre Lösung in einer höheren Form ringt,

steht hier ein Künstler, der Kämpfe und Probleme nicht kennt. Er weiß von seiner Zeit nur so viel, wie ihm im eigenen Interesse verwertbar scheint. Immer noch überragt Felix Weingartner als formvollendeter Stilist des Dirigententums fast alle Stabmeister der Epoche. Aber Form ist wie ein Gerüst für innere Leere geworden. Selten nur noch wird ein Schein der Lebendigkeit erreicht. Seine Programme, so gut wie in der Routine erstarrt, werden mit der Routine eines Dirigenten ersten Ranges erledigt.

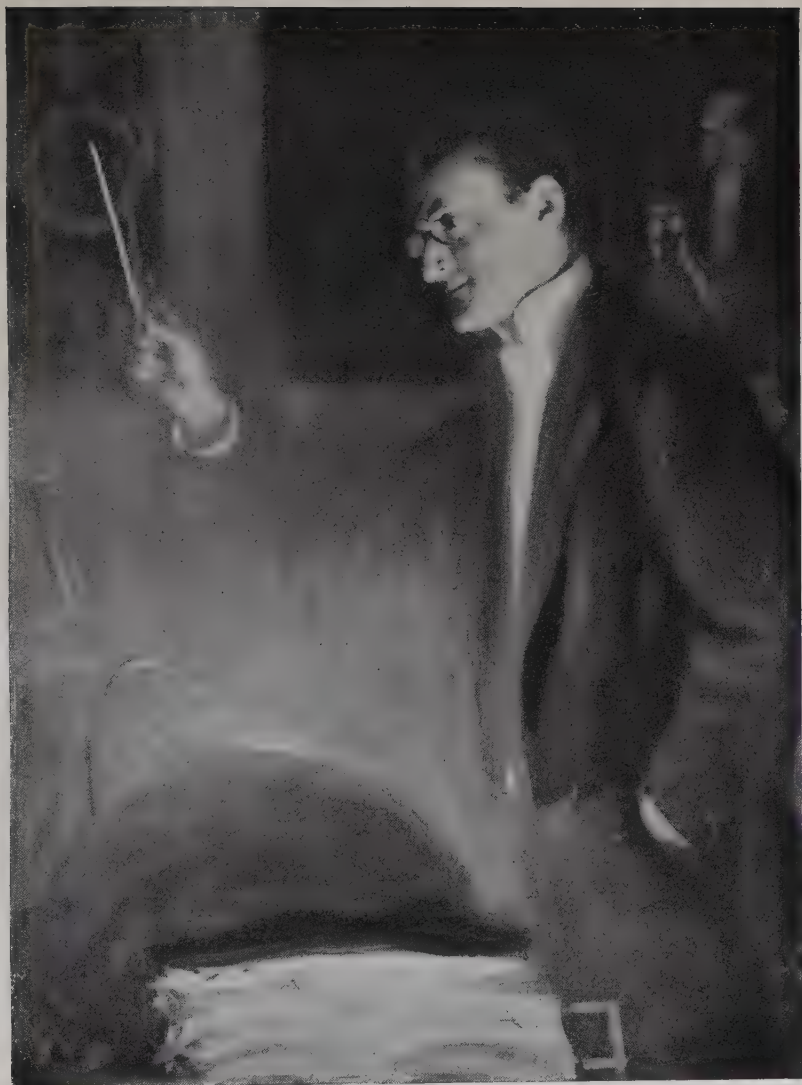
Dem Ausland gilt er als der Beethovendirigent.

MUCK

WÄHREND das Pultvirtuosentum sich immer siegreicher vorschiebt, treten auch vereinzelt jene Erscheinungen auf, die sich aus innerem Bedürfnis dagegen stemmen. Die Nuance wird bekämpft, das Werk in seiner Reinheit soll durchgesetzt werden.

Carl Muck, der hierfür als Beispiel zu gelten hat, ist aus dem Kreise von Bayreuth zwar nicht unmittelbar erwachsen, gehört ihm aber als ein Jüngerer des älteren Geschlechts an. In München als Sohn eines Ministerialrats geboren, hat er ja sehr früh in der Wagneratmosphäre geatmet. Es ist kein Zufall, daß er, ursprünglich Student der Philologie und später Dr. phil., nach dem Besuch des Leipziger Konservatoriums und nach theaterkapellmeisterlichen Anfängen in Zürich, Salzburg, Brünn, Graz von dem findigen Angelo Neumann 1886 für das deutsche Landestheater in Prag entdeckt wird und für den Nibelungenring so recht eigentlich als Sonderdirigent wirkt. Gewiß fällt er 1891 in einer Berliner Stagione Angelo Neumanns im Lessingtheater gerade als Sachwalter Smetanas und der „Verkauften Braut“ so auf, daß er Kapellmeister der Königlichen Oper wird. Und hier kann er in vielseitiger Tätigkeit für den Spielplan wirken. Aber den Kern seiner Leistung bildet seine Vorführung Wagners. Man darf ihn den Schöpfer der Wagnertradition an der Berliner Oper nennen.

Man sieht einen schlanken, mittelgroßen Mann, einen Charakterkopf mit gewölbter Stirn, mit kühn geschwungener Nase und



Carl Muck
Gemälde von Arthur Schlubeck

vorspringendem Kinn, mit Augen, die wie ein Paar scharfe Wachposten arbeiten. Kein Zweifel also: eine geistige Persönlichkeit. Dieser Kopf spricht mehr von kritischem Scharfsinn als von nachschöpferischer Phantasie. Und die Haltung des Mannes bestätigt es. Die Geste ist auf das notwendigste Maß beschränkt. Der Taktstock gibt seine Zeichen mit äußerster Genauigkeit. Das Wagnertum hat hier eine neue Spielart des Dirigententums aus sich herausgeboren: jene, die es zur letzten Form zurückführt. Ein Hans Richter hatte diese Arbeit der Gestaltung im Orchester für Wagner geleistet. Er tat es aus der Fülle eines allumfassenden Musikanten- und Musikertums heraus, das im Handwerklichen wurzelte. Muck wirkt als geistiger Mensch. Freilich als einer, dessen im Kreise des Beamtentums genährter Ordnungssinn ihn als Phantasiemenschen auch bindet. Er gibt sich genaue Rechenschaft über die Form des Kunstwerks, das er in seinen Einzelheiten ausdrücken will; dies aber wird ihm ermöglicht durch die eindringendste Partiturkenntnis, die bis in die geringste Kleinigkeit reicht, und durch ein untrügliches Ohr, das keine Abweichung von den vorgeschriebenen Noten duldet, in diesen auch Fehler unweigerlich aufspürt. So ist er auch der Metronomiker des Tempos, das er durch expressive Dehnungen möglichst wenig erschüttern läßt; und seine Dynamik erwächst ihm, im Einklang hiermit, aus der Vorschrift des Komponisten, dessen Wille ihm heilig ist.

Solches Dirigententum hat stärkste positive Werte einzusetzen; aber es ist natürlich auch gebunden und höchsten Aufschwunges nicht fähig. Es hat alles außer dem Genie, soweit wir es dem Dirigenten überhaupt zusprechen. Nicht, als ob er nur verkörperte Genauigkeit wäre. Dem Taktschlägertum steht er fern. Denn ein vom kritischen Geist gelenkter Wille zur Linie und zum Großen hebt das Dirigieren so weit empor, daß wir das Wirken einer Persönlichkeit erkennen, die das Kunstwerk nach eigener Erkenntnis und in allerhöchster Gewissenhaftigkeit formt. Ist also das Subjekt auch durch den Kunstverstand gehalten, so bleibt es doch tätig.

So geschieht es auch, daß Richard Wagner, in dem das Sinnliche in hohem Grade zeugend ist, unter dem Taktstock Mucks zu voller Größe sich entfaltet. Dieser Mann ist geborener Orchestererzieher. Unerbittlich in seinen Forderungen, auf deren Erfüllung er auch obrigkeitlichen Stellen gegenüber dringt. Immer bereit, das Gesicht ins Spöttische zu verziehen und durch eine ironische Bemerkung auch den Widersetzlichsten zu entwaffnen. Denn hinter der Ironie liegt Begründung. Und wenn der Kapellmeister Carl Muck etwa bei zu lang und selbstgefällig ausgehaltenem Ton des Tenors seine Uhr aus der Tasche zieht, dann ist er ein zwar nicht gerade liebenswürdiger, aber unwiderleglicher Fürsprecher des Werkes; mindestens ebenso beliebt wie gefürchtet. Das Orchester, immer wachsamer Beobachter und genauer Kenner seines Dirigenten, sieht in ihm seinen Meister.

Ist also Muck nicht, und mit den Jahren immer weniger, der italienischen Kantilene und dem Spielerischen der Musik geneigt, so stehen Wagners Leitmotive hier in bisher unerreichter Plastik da. Ihr Rhythmus ist gemeißelt. Ihre Baukraft aufs höchste ausgenutzt. Es kann von einer so durchleuchteten Partitur solche Wirkung ausgehen, daß eine „Ring“-Neustudierung, in allen Gliedern versteht sich, doch einen geradezu hymnischen Ausklang haben konnte. Und viel wunderbarer noch, daß „Tristan“ von einem, dessen Sinnlichkeit und Phantasie gehemmt waren, so gedeutet wurde, daß es dem Wesen des Werkes nahekam. Gewiß haben schöpferische Naturen gerade hier das Romantische im Klang mehr improvisatorisch ausgesprochen. Auch hier hielt Muck an der Vorschrift fest. Seine Dynamik, seine Tempomaßnahme hütete sich vor Überraschungen. Freilich war sie bis ins letzte durchfeilt, gehorchte sie einem Sinn für Linie, daß nirgends für den Zuhörer der Faden abriß. Unter seiner Leitung steigerten sich der unvergeßliche Siegfried Ernst Kraus', der Tristan Ernst Grünings, die Isolde Thila Plaichingers, diese beiden von Natur im Ausdruck gefesselt. Denn vom Pult her wirkten Überzeugungskraft und Feierlichkeit. Darum ist Carl Muck auch der Bayreuther „Parsifal“ seit

1891 anvertraut, und von der unfehlbaren Meisterschaft des Dirigenten ist der feierliche Charakter dieser Aufführungen bestimmt, der an anderer Stätte, wo auch die große Selbsttäuschung der Zuschauer ausblieb, nicht zu erreichen war.

Was Muck für die Berliner, für die deutsche Oper, der er auch als Wagnerdirigent Münchener Festspiele dient, geleistet hat, gehört der Theatergeschichte an. Der Geist von Bayreuth, dem er freundschaftlich verbunden ist, kann sich keinen zuverlässigeren Sachwalter wünschen.

*

Es ist aber auch der andere Muck zu betrachten, der als Konzertdirigent von der Welt begehrt wird. Man möchte es nicht glauben, daß sie diesen Ordnungsmenschen in Person braucht. Aber die Wende des zwanzigsten Jahrhunderts ist ja die Zeit, wo deutsches Dirigententum in der Hochblüte die maßgebende Darstellung der eben noch in höchster Geltung stehenden Musik verbürgt. Muck, Vertreter einer ins Persönliche gesteigerten Sachlichkeit, scheint sie aufs sicherste zu gewährleisten.

Man kann schon an der Stätte seiner Wirksamkeit auch als königlicher Kapellmeister, in Berlin, die Erscheinung dieses Dirigenten sich von der Weingartners abheben sehen. Denn er tritt häufig in Konzerten für diesen ein. Da wirkt allerdings die einprägsame Quersicht des Mannes besonders stark auch auf die Augen der Zuhörer; nur lenkt die beherrschte Haltung und genaue Taktführung Mucks unweigerlich auf das Werk selbst zurück.

Dem jüngeren Geschlecht der Wagnerianer angehörend, bekennt er sich zu einem weniger einseitigen, zu einem umfassenderen Musikertum: Brahms ist ihm nicht fern. Man kann sogar finden, daß er ihm von Natur recht eigentlich liegt. Herbheit spricht er ja überzeugender aus als Süßigkeit. Und so ist ihm sehr bald der ganze Konzertspielplan der Zeit vertraut. Dies kann er hier wie in Wien, wo er abwechselnd mit Mottl die philharmonischen Konzerte leitet, zur Genüge beweisen.

Außerordentlich, wie er selbst in schwierigsten Fällen, bei Synkopen zumal, durch die unerschütterliche Sicherheit seiner prägnanten Zeichensprache, die zwischen Anmut und Eckigkeit die Mitte hält, jeder Abweichung des Orchesters von der Linie vorbeugt. So wird er dem Solisten zum stärksten Rückgrat.

Eine solche erzieherische Kraft wird in Amerika gebraucht, das deutschem Dirigententum die Begründung des eigenen Musiklebens dankt. Muck ist zweimal in Boston, einmal auf Urlaub von der Königlichen Oper, ein zweites Mal, der Verhältnisse in diesem Hause müde und darum den Lockungen des Auslandes um so mehr geneigt, auf Jahre hinaus.

In Boston ist Muck Verfechter klassisch-romantischer Musik. Er führt sie mit der Überlegenheit eines Dirigenten durch, der sich auf eines der besten Orchester der Welt stützen kann. Diese Gründung des Mäzens Higginson ist in ihrer Bedeutung nicht gut zu überschätzen. Von ihr geht ein für die amerikanische Atmosphäre reinigender Lufthauch aus. Denn sie setzt dem übermächtigen Mechanismus eine neue Kultur entgegen. Diese ist im wesentlichen deutsch, trotz der Vielfältigkeit der den Klangkörper bildenden Glieder: Franzosen, Italiener, Amerikaner, Deutsche.

Das setzt sich bis zu dem Augenblick fort, da Amerika in den Weltkrieg eintritt. Der charaktervolle Dirigent wird als politische Persönlichkeit mißverstanden und muß die Folgen tragen.

Dann kehrt er nach dem verwandelten Deutschland zurück. Auch er verwandelt, vielmehr: nicht mehr ganz frisch, ein wenig starr geworden. Er dirigiert in Amsterdam, in Hamburg, in München und endlich wieder, nach dessen Wiedererweckung, in Bayreuth.

Nunmehr wird das Fehlen nachschöpferischer Phantasie offenbar. Es bleibt nur die Sachlichkeit. Enge des Horizontes wird fühlbar, mag er auch lange schon bis zum Straußschen vorgedrungen sein. Alles Verdienst des Dirigenten liegt in der Vergangenheit. An Bayreuth erstarkt er noch immer.



Arthur Nikisch
Radierung von Emil Orlik

NIKISCH

ES hat sich nunmehr so gestaltet: Deutschland als das anerkannte Land der Musik, als weitverzweigter Mittelpunkt einer musikalischen Kultur, zugleich aber des Betriebes, zieht unaufhörlich jene Kräfte an, die, aus dem Süden stammend, eine fruchtbare Phantasie mitbringen, diese in das arbeitsreichere Milieu eingehen lassen, in solcher Luft künstlerisch reifen. Dann aber gehört ihnen die Welt.

Einer, auf den die gewachsenen und verfeinerten Mittel des Orchesters warten, ist Artur Nikisch. Er mehrt zugleich den Ruhm des deutschen Dirigententums, das eigentlich eine Synthese mitteleuropäischer Kräfte ist, und schafft ihm Werbekraft ganz neuer Art. Durch ihn sind zum ersten Male alle Neider zum Schweigen gebracht worden. Als er von uns schied, und zwar in einer Zeit, wo das Vorurteil gegen Deutschland überall noch mächtig war, kamen Trauerbezeugungen aus allen Teilen der Welt, aus England, Amerika, Rußland und selbst Frankreich. Alle hatte er durch seine Persönlichkeit, die menschliche wie die künstlerische, bezwungen. In England, wo zähe Verslossenheit als Folge mehrhundertjähriger Erziehung und des common sense allgemein ist, hatte er Unnahbarkeit in Wärme verwandelt; aus Boston, wo er als Dirigent eines auserlesenen Orchesters wirkte, ein Musikzentrum gemacht; in Frankreich, knapp vor Beginn des Krieges, das große Lied unendlicher Sehnsucht, den Tristan, in nie vorher gehörten Klang gehüllt. Nikisch verband die Menschen, stiftete Frieden unter ihnen durch eine Politik der Güte, die seine Musik war.

Hier war einer, zwar vom Schicksal für das Pult ausersehen, aber doch auch in beharrlicher technischer Arbeit zum Dirigenten solcher Art geworden. Anfangs nur Musiker, nur Künstler wie viele andere, fand er Anlaß, sich hervorzutun, und stieg darauf in kürzester Zeit zu einer Höhe empor, auf der er sich nicht nur hielt, sondern die er durch eine fortschreitende Entwicklung rechtfertigte. Das Wiener Konservatorium nimmt ihn auf, Hellmesberger, Dessoff, Scheuner wirken auf ihn. Er spielt mit Leidenschaft Klavier, wird Geiger am Wiener Opern-orchester. Keine bessere Gelegenheit, den Klang als Klang in sich aufzunehmen; aber auch kein günstigerer Ort, die zu beobachten, die das Orchester ihrem Willen unterwarfen. Am Geigenpult ging Nikisch auf, was er am Dirigentenpult werden könnte. Und er war entschlossen, es zu werden. Kein Ereignis des Musiklebens geht spurlos an ihm vorüber. Richard Wagners Erscheinen in Wien, 1872, ist eines. Nikisch spricht ihm seine Verehrung aus, spielt auch unter ihm hier und bei der Aufführung der „Neunten“ in Bayreuth. In Wien erlebt er, 1875 tätig, die erste, von Verdi selbst geleitete Aufführung der „Aida“. Hier glühte ihm ein Feuer entgegen, das auch in ihm den Funken entzündete und den tiefsten Sinn der italienischen Kantilene erschloß. Keine Einzelheit ging Nikisch verloren. Der „Aida“-Dirigent bereitete sich in ihm vor. In Wien also war das Entscheidende erlebt. Dort hatte sein eingeborenes Musikantentum sich an musikantischer Umgebung gesättigt. Dort hatte sein Streichergefühl dauernde Nahrung gefunden. So war der Grund für ein Dirigententum gelegt, das auch künftighin mit den Streichern atmen sollte. Auf Empfehlung Dessoffs an Angelo Neumann wird Nikisch Chordirektor in Leipzig. Bald darauf Kapellmeister. Am 11. Februar 1878 dirigiert er dort zum ersten Male eine Operette. Man wundert sich über den jugendlichen Dirigenten, der ein mittelgroßer, auffallend schöner Mann mit träumerischen Augen ist, so recht dazu geschaffen, ein Fluidum zu erzeugen. Wer Ohren hatte, mußte fühlen, daß hier jemand durch sein inneres Musikertum die Schablone des Theaters überwand. Bald ist der Schritt von der

Operette zur Oper und zum Musikdrama getan. Eine starke Belebung geht für das bald darauf dem Direktor Staegemann anvertraute Leipziger Theater von Nikisch aus. Er läßt es gesunden, schafft ihm eine ernste Atmosphäre. Von diesem jungen Dirigenten bemerkt Tschai-kowsky: „Leipzig kann auf seinen jungen, genialen Dirigenten stolz sein. Dieser begabte Mensch hat eine besondere Eignung für die Wagnerschen Werke der letzten Epoche. Ich hörte ihn das „Rheingold“ und die „Meistersinger“ dirigieren. Das Opernhausorchester und das Gewandhausorchester ist dasselbe. Ein vorzügliches Orchester. Es ist angenehm zu hören, wenn Reinecke dirigiert. Lenkt es aber der geniale junge Nikisch, führt er die Werke des späten Wagner auf, so klingt das Orchester vollendet und erreicht erst dann seine höchste Vollkommenheit. Nikisch hat mit seinem anderen Zunftkollegen, dem in seiner Art unnachahmlichen Bülow, nichts gemein. So unruhig, beweglich und zuweilen maniert ist dieser, so ruhig, karg in den Bewegungen, außerordentlich gebieterisch und immer beherrscht ist Nikisch. Nikisch dirigiert nicht eigentlich, er gibt sich jenem geheimnisvollen, in ihm wirkenden Genius hin, bemüht sich nicht, die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken — wie stark aber fühlt man dafür seinen Willen über den Riesenmechanismus des Orchesters! Dieser Wille läßt den Klangkörper in eins verschmelzen, er unterwirft, er gebietet. Das Orchester wird zu einem einzigen, einmütig klingenden, empfänglichen Instrument, das die geheimen Absichten und Wünsche des Dirigenten wiedergibt. Dieser Mann mit dem blassen Gesicht, mit den wundervollen poetischen Augen ist erst dreißig Jahre alt. Diese Augen haben die unbegreifliche Kraft, das Orchester einmal wie Tauben girren, einmal das Uferlos-Geheimnisvolle emporsteigen zu lassen. Er sieht sehr jung aus und ist klein von Wuchs. Der Zuhörer bemerkt ihn daher gar nicht. Er sieht nicht, daß in Nikischs Händen das Orchester zu einer Schar von gehorsamen Sklaven wird!“

Diese Worte Tschai-kowskys sind sehr kennzeichnend. Sie beleuchten Nikisch mit einem Schlage von der Seite, die ihm die Schwärmerei

der ganzen außerdeutschen Welt erwarb: von der des musikalischen Weltmannes. Freilich lassen sie auch ahnen, daß etwas anderes, Höheres in Nikisch lebt. Jedenfalls ist er, der diese verheißungsvolle Anerkennung Tschaikowskys mit der beispielhaften Aufführung seiner Werke, zumal der *Pathétique* lohnte, als eine Erscheinung eigener Art hingestellt, als ein Dirigent, fern denen, die in der Tradition Bülows wurzeln. Man begreift es daher, daß ein Gustav Mahler, als untergeordneter Kollege Nikischs in Leipzig, zwar seine große Freude an ihm hat und, nach eigenen Worten, ihm so beruhigt zusehen kann, als wenn er selbst dirigierte, und doch findet, daß ihm das Höchste und Tiefste verschlossen sei. Das Ringen zwischen einem alles umfassenden, nach dem Höchsten strebenden Geist mit dem Musikantischen in ihm kannte eben Nikisch nicht. Er war darum der vollkommene Dirigent, die geborene nachschöpferische Persönlichkeit. Aber den Worten Tschaikowskys ist zu entnehmen, daß dieser Nikisch auch bescheiden ist und daß er es nie darauf anlegt, durch sein Äußeres auf zuhörende Zuschauer zu wirken. Daß er aber auf sie wirkt, kann nicht zweifelhaft sein.

Er vertritt den guten Reinecke im Leipziger Gewandhaus. Bald tritt er, als Mitglied des Lisztvereins, in die Reihe der Kämpfer für die damals neue Richtung in der deutschen Musik, die er als Romantiker empfand und zum Klingen brachte. Er gewinnt die Zuneigung Liszts. Irgendein neues Werk soll aufgeführt werden. Nikisch möchte von Liszt Anweisungen über die Aufführung entgegennehmen. Dieser blättert in der Partitur, ist im übrigen sehr freundlich und zugleich einsilbig, macht allgemeine Bemerkungen. Er weiß, mit wem er spricht; er fühlt, daß er sich auf den jungen Mann verlassen kann. Der Weg zum Ruhm aber führt über Amerika. Doch so stark seine Wirkung: die Hetzjagd durch Amerika behagt ihm nicht. Noch gewinnt ihn Budapest, wo er umschwärmt ist, aber unbefriedigt bleibt. Dann wird er Hauptdirigent des Gewandhausorchesters, Leipzig sein Hauptquartier. Aber diese Tätigkeit findet ihre notwendige Ergänzung

in der Leitung der philharmonischen Konzerte, die er nach längerem Zwischenspiel übernimmt. Mag Leipzig auch eine durch Mendelssohn geweihte Stätte sein, die Reichshauptstadt Berlin, die die Blicke der ganzen Welt auf sich lenkt, ist der Boden, von dem seine stärkste Wirkung ausgeht.

Das Lehrmeisterliche ist entthront. Ein intellektuell nicht gebundener Mensch steht am Pult. Mit den Bewegungen des geborenen Grandseigneurs, mit der sprichwörtlich gewordenen Haarlocke, mit den feinen Händen gewinnt er einen Teil seiner Zuhörerschaft; jenen, der es müde war, sich mit sarkastischen Reden zur Ordnung weisen zu lassen. Aber es gibt natürlich auch Zweifler; und sie sind besonders zahlreich in dieser Stadt, der Bülows peitschender Rationalismus nahelag. Sie fürchteten ein Schwinden der Beethoventradition, glaubten hier Oberflächlichkeit, Äußerlichkeit zu entdecken. Und doch hatte die große Leonorenouvertüre der Größe auch unter diesem Taktstock nicht entbehrt. Was ihre Darstellung kennzeichnet, ist ein unaufhörlicher, phantasiegenährter Fluß, eine Feinheit der Übergänge, eine Abschleifung der Herbheit, die doch den Ausbruch der Leidenschaft nicht ausschließt. Wie statt absichtlicher Gegenüberstellungen allmählich auf und ab schwellender Klang emporwächst; wie etwa das B der Bässe sich über die zweite Trompetenfanfare hinausdehnt, wird von den Musikfreunden sofort bemerkt. Es fehlt nicht die gewaltige Schlußsteigerung, und es kommt zu einem Aufjauchzen der Streicher, wie man es hier noch nicht gehört hat. Tschaikowskys E-Moll-Sinfonie, die folgt, verrät den alles verstehenden Weltmann. Die Mischung von westlicher, Schumannscher Weichheit und östlichem Tatarentum findet in ihm eine überzeugende, ja hinreißende Deutung durch den beseelten Klang. Auch der Begleiter des Solisten verleugnet seine Geschmeidigkeit nicht. Und nun die „Tannhäuser“-Ouvvertüre: sie verliert unter seinem Taktstock das Alltägliche, das ihr die Routine des Normaltheaterkapellmeisters gegeben hat, das Horn tritt hervor, die Geigen sprechen ihre Liebessehnsucht immer sehnlicher aus.

Nikischs Schöpferisches ist: ein wunderbares Ohr, ein nicht minder wunderbarer Arm, eine intuitive musikalische Vorstellungskraft arbeiten im Dienste des Klanges. Der Klang ist das große Erlebnis, das die Phantasieleistung hervorruft. Alle Verzweigungen von Klängen wachsen aus dieser Verbindung schöpferischer Faktoren empor. Aber auch sie brauchen einen Urgrund, um Wärme auszustrahlen. Tief in Nikischs Wesen ist das romantische Empfinden verankert. Nikisch ist als Dirigent Nur-Romantiker. Und wenn wir sein Schöpferisches bis in seine letzten Gründe verfolgen, treffen wir auf den Kern genialer Einfachheit. Daß diese aber auch die zusammengesetzteste Musik macht, ist eben das immer neue Wunder, das sich vor unseren Augen vollzieht. Es kann nur geschehen, weil in Nikisch alles wieder in Musik mündet. Es musiziert beständig in ihm, seine musikalische Vorstellungskraft ist immer tätig im Nachzeichnen des Melos, im Verweben der Motive. All das wird von dem Erlebnis des Klanges, des romantischen Klanges in Schwung gehalten.

Sein Wesen sei noch stärker abgegrenzt: Nikisch ist romantischer Klanglyriker. Von diesem Zentrum aus schaut er Musik an, empfindet sie und stellt sie dar: er möchte das Orchester immer singen machen. Überall betont er die offen zutage liegende Melodie und weiß das geheime Melos aus dem Dunkel zu lösen. Dies zeugt die breiten Tempi, die zunächst auffallen. Wie auf Verabredung nimmt jeder Mitspielende an dieser Dehnung teil, die den Klang zu wachsender Blüte bringt. Und weil ein jeder zum Mitschaffen aufgefordert wird, klingt das Orchester wie unter keinem anderen Stabe. Diese Erregung wirkt schon in den Proben, die mitanzuhören Genuß ist. Kein scharfes Wort ist vernehmbar. Ein unbestrittener Meister lebt sich in die Seele auch des geringsten Musikers hinein. Wer von ihnen baut denn nicht mit! Es ist wahr: die Streicher haben das erste Wort. Der einstige Geiger Nikisch gibt ihnen im Orchester die Möglichkeit, auszuatmen. Aber wie dürfen Hörner, wie Holzbläser singen! Und wenn die Kraft einmal siegen und ungedämpft auftrumpfen darf, sorgen auch Posaunen und Tuben dafür, daß es in Schönheit geschieht.

Die Aufführung selbst bleibt Improvisation. Alles letzte ist der Eingebung der schöpferischen Stunde überlassen. In den Proben waren gewisse technische Einzelheiten festgelegt worden; in der Aufführung selbst traten immer wieder Überraschungen auf. Der Mensch, dessen Augen das innere Erlebnis spiegelten und so unweigerlich die eigene Inspiration auf die Spieler übertrugen, ist immer bereit und fähig, das Melos neu zu entdecken und ans Tageslicht zu fördern. Gewiß gibt es Typisches bei ihm. Wie er einst als Geiger im Orchester der Wiener Hofoper Richard Wagner selbst am Ausklinge des „Tannhäuser“-Vorspieles den ersten Hornisten hatte anfeuern hören, so gestaltet sich das Crescendo der Hörner immer wieder nach dieser seiner persönlichen Erfahrung. Aber völlig im Banne der Musik, die ihm nichts Starres, sondern ein sich ewig Erneuerndes ist, ganz besessen von dem schöpferischen Willen des Meisters, den frei zu deuten er sich berufen fühlt, findet er Modifikationen des Tempos, Abstufungen der Dynamik, die wie Erleuchtungen des Augenblicks klingen.

Und hier wäre von seiner Technik zu reden. Je unauffälliger sie ist, desto unnachahmlicher. Ganz mit der Persönlichkeit eines Musikers verknüpft, der Musik nur als etwas Fließendes kennt. Der Takt mit seinem inneren Gleichgewicht mag sein Lenker sein, doch nicht sein Tyrann. Er läßt ihn aus seiner Empfindung, aus seinem Gleichgewichtsgefühl als einen Bestandteil der Phrase herauswachsen, die allein musikalische Zusammenhänge für ihn schafft. Militärische Starrheit eines Rhythmus ist also ungefähr das seiner ganzen Stabführung Entgegengesetzte. Darum ist sie auch keineswegs die genaue Zeichengebung, auf die sich mancher Pultkollege so viel zugute tut. Nikisch schlägt den Takt voraus, das heißt: er denkt sich in den Instrumentalisten hinein, dem er Zeit gibt, den Ton so zu bilden, daß der ausdrucksvollen Phrase der Weg geebnet ist. Man hat vielfach diese im letzten Sinne ungenaue Taktierart Nikischs belächelt, bis man einsah, daß sie die einzig mögliche, weil der Musik Nikischs durchaus entsprechende sei. Es mögen so oft rhythmische Ungenauigkeiten entstanden sein,

aber sie werden gerechtfertigt durch die Erneuerung des Melos und des Klanges. Nikisch zeichnet oft unwillkürlich den Bogenstrich des Geigers nach, dem er die Kantilene abzugewinnen weiß. Diese Technik Nikischs mag nicht von Anfang an als reines Mittel zum Zweck erschienen sein, aber je älter er wird, desto mehr folgt er einzig dem Gang der Musik, die auch das Maß seiner Geste bestimmt. Sie ist schön, doch immer im Zuge zu verschwinden. Sie kann, wenn eine ungarische Rhapsodie sein Zigeunertum anregt, oder wenn Liszts Sinfonische Dichtung einen stärkeren Aufwand an äußeren Mitteln befiehlt, sich bis zur Leidenschaftlichkeit steigern. Aber auch dann noch ist sie gedämpft, durch das Maß beherrscht.

Bei solchen Eigenschaften eines Ausnahmemusikers ist es nicht wunderbar, daß seine Darstellungskunst sich mit den Jahren immer weiter entwickelt. Während andere Dirigenten in den fünfziger Jahren bereits ihre Kraftquellen erschöpft haben und nur noch von dem schönen Schein früherer Dirigierkunst leben, wird Nikisch immer fesselnder und tiefer, je mehr er sich den sechziger Jahren nähert. Als Romantiker wird er zwar im Programm sich nie verleugnen: nur eine beschränkte Anzahl neuer Werke tritt in seinen Spielplan ein. Auch diese haben sich seiner improvisatorischen Eigentümlichkeit zu fügen. Wer Richard Strauß' „Heldenleben“ unter Nikisch hört, dem wird das Werk in seinen Maßen verändert, in seinem Durcheinander von Mehrstimmigkeit klanglich veredelt scheinen. Dies mag der Absicht des Komponisten nicht entsprechen. Aber Nikisch gewinnt ihn zurück durch die liebevolle Ausdeutung der lyrischen Partien, durch die Verbreiterung des Schlusses. Die Solovioline, dramatische Hauptperson des „Heldenlebens“, hat unter seinen Händen ihr eigenes und freundlicheres Gesicht. So wird auch die bürgerliche Häuslichkeit in der „Sinfonia domestica“ durch den Klang veredelt. Der Urösterreicher Anton Bruckner wird von dem Musikanten Artur Nikisch mit besonderer Liebe umgeben. Während andere die intellektuelle und zusammenfassende Arbeit an Bruckner leisten, musiziert hier ein

unproblematischer Mensch den Unproblematischer, von Takt zu Takt fortrückend, als den großen Melodiker heraus. Nicht ganz so bereit und empfänglich findet Nikisch der aufgehende Stern Gustav Mahler, dessen widerspruchsvolles ringendes Musikertum ihm innerlich fremd ist. So versagt ihm wohl für die „Siebente“ der Wille zur Gestaltung.

Aber der Weg von der Klassik zur Romantik wird mit immer neuer Frische beschritten. Mendelssohns „Sommernachtstraum“-Musik oder „Hebridenuvertüre“ haben ihren neuen Zauber. Schuberts „Unvollendete“ und die „C-Dur-Sinfonie“ enthüllen nicht nur Wunder der Musikseligkeit, sondern auch ihr Halbdunkel und ihre Hintergründe. Wie hier Holzbläser und Celli beredt werden, das ist kaum wieder zu erleben. Aber der Nikisch, dem man Sinn für Beethovensche Größe und Herbheit absprach, erobert sich auch diese Welt. Je weiter die Zeit vorrückt, desto mehr ist die Möglichkeit einer freieren Beethoven-Deutung gegeben. Je mehr die Grenzen zwischen dem Klassischen und dem Romantischen sich verwischen, desto mehr tritt eine Auffassung Beethovens in ihre Rechte, die man im besten Sinne romantisch nennen kann. Von den Kämpfen zwischen Form und Inhalt, wie sie den späteren Beethoven kennzeichnen, spürt man bei Nikisch keinen Widerklang. Wohl aber wird auch ihm Beethoven zum seelischen Erlebnis, und es bleibt der Eindruck des Gewaltigen auch unter seinem Stabe. So verwandelt sich das Heldengedicht der Eroika zu einem Hymnus auf den endlichen Sieg des Lichts im Klange. Alles Eigentümliche verdichtet sich im Trauermarsch, dessen wunderbar schattierten Ausdruck niemand vergißt, der ihn erlebt. Man müßte jede Einzelheit benennen, um die Entfaltung des Klanges in den Abwandlungen des Trauergefühls bis ins letzte zu verfolgen. Und so ergibt sich Nikisch von selbst auch die Vertrautheit mit dem Beethoven der „Neunten“, dessen erster Satz wuchtig einerschreitet, deren Adagio eine ganz eigene Verklärtheit gewinnt und traumhaft ausatmet, um einer in unaufhörlichem Flusse vorüberziehenden Darstellung des

letzten Satzes zu weichen. Hier bleibt der einstige Operndirigent Nikisch lebendig, der, mochte er auch noch so sehr der Lyrik verhaftet sein, doch auch für dramatische Momente ein instinktives Gefühl in sich trug.

Indes ist er in den Jahren der Reife zu einer Kraft rhythmischer Betonung und Herausmeißelung gelangt, die sich ihm aus dem Willen zur Monumentalität ergibt. Noch immer ist von Problematik keine Rede. Das Monumentale wird nicht geistig, sondern aus dem Empfinden des Musikers gefaßt, der in allmählichem Aufstieg und dauernd aus der Musik bereichert allem Schöpferischen nachgeht. Während der Klang zu herrschen schien, hat er nunmehr eine gesteigerte Durchdringung und ist erfüllt von dem Phantasieerlebnis des nachschaffenden Künstlers. So ist, ohne daß man sich dessen versah, Brahms, dem man einst seine fortgesetzte Herbheit und sein ermüdendes Grau vorwarf, zu einer Blüte gelangt, die man wohl nicht vorausgesehen hatte. Die C-Moll-Sinfonie mündet in einen triumphalen Ausgang, in dem das Horn die Hauptrolle spielt. Aber wie ernst und stark wird auch die E-Moll-Sinfonie, die wie ein elegischer Gesang beginnt und in der kraftvoll aufgebauten „Passacaglia“ ihre Krönung findet.

An Bach gleich aufbauende Arbeit zu leisten, ist Nikisch nicht gegönnt. Der liegt in einem Jenseits, zu dem ihm die Beziehung fehlt. Seine improvisatorische Kunst kann sich an ihm nicht bereichern, und jene Buchstabentreue, die er verlangt, kann Nikisch nicht aufbringen. Aber Bach mag Grundlage der Musik sein, für den Orchesterleiter als Romantiker bedeutet er nicht viel. Polyphonie gleichartiger Stimmen empfindet Nikisch nicht. Die Größe Handels, des Melodikers, wiederum konnte sich keinen besseren Ausdeuter wünschen als Nikisch.

Aus dieser Wirksamkeit wird der scheinbar unermüdliche Mann, der eben noch, nach dem Fallen der ersten Hindernisse, seine Siege in Südamerika und in Italien gefeiert hat, rasch herausgerissen. Eine

Kunst der Improvisation, hindurchgegangen durch hochentwickeltes Musikertum, verschwand vom Schauplatz. Die Welt ist ärmer geworden. Sie empfand es auch aufs tiefste.

Nikisch stellt eine verklungene Epoche dar. Er ist von Anfang vollendet und kann nur aus innerem Reichtum wachsen. Gleiches kann sich nicht mehr am Dirigentenpult begeben. Eine andere Zeit fordert eine anders gerichtete schöpferische Phantasie.

ARTURO TOSCANINI

ES ist von Kapellmeistern die Rede. Man spricht ihnen die schöpferische Gabe zu. Verdi, 1871, bemerkt hierzu: „Das ist ein Grundsatz, der zum Barocken und Falschen führt . . . Nein, ich will nur einen einzigen Schöpfer, und ich gebe mich damit zufrieden, daß man einfach und genau das ausführt, was geschrieben ist; das Schlimme ist, daß man dies nie tut.“

Dies zielt auf Angelo Mariani, den italienischen Kapellmeister, der einst glühender Verdianer war und nun sich zum nicht minder glühenden Wagnerianer häutete. Er ist jener leidenschaftliche Orchesterleiter, der in Bologna „Lohengrin“ zu hinreißender Aufführung bringt.

Wir spüren also in Verdi den Widerspruch eines Schaffenden gegen das Subjektive der Darstellung, wie es bei einem solchen Dirigenten durchbricht: ein neuer Orchesterklang ist geboren, regt die Phantasie des darstellenden Kapellmeisters an, äußert seine rückwirkende Kraft auch auf Werke, die aus einem anderen Empfindungskreise stammen. Aber mehr noch: das sich ausbreitende Wagnertum scheint mit der Sehnsucht, die es in den Geistern weckt, auch den Trieb ins Ungemessene bei den Kapellmeistern hervorzurufen, die der Zug ins Große, das Pathos dieser Musik entwurzeln will. Mariani, eben noch im Begriffe, sich in diesem Sinne zu entfalten, und geneigt, durch neue Wirkungen auch in der älteren Oper zu überraschen, stirbt sehr früh.

Seitdem haben sich die beiden Welten, die Wagners und die Verdis, gedehnt und versöhnt. Und dem Ideal des Kapellmeisters, wie es Verdi



Arturo Toscanini
Medaille von Leonardo Bistolfi



vorschwebt, kommt einer nahe, der wie kein Italiener sonst Wagner erlebt: Arturo Toscanini.

Bis dahin hatte italienisches Kapellmeistertum im ganzen keine andere Sendung erfüllt als die: dem Sänger die denkbar willigste Stütze zu sein. Das Orchester selbst, oft als Riesengitarre bezeichnet, wollte die Stimme tragen. „Melodie“ in ihrer naivsten Wortbedeutung sollte mit vereinten Kräften, die der Sänger führte, zur vollendeten Wirkung gebracht werden. Dies konnte nur geschehen, wenn ihr durch die Bescheidenheit des tragenden Klangkörpers der Weg hierzu gebaut wurde. Nach dem Verschwinden des Cembalo zielt das dünne Orchester mehr als je darauf, die Geigen und alle zarten Register für die ausdrucks- und wirkungsvolle Begleitung der Stimme auszuwerten. Die Flöte, die bei Rossini, Bellini, Donizetti und selbst noch Verdi mit der Primadonnenstimme in der Koloratur wetteifert, mag sich einbilden, solistisch hervorzuragen; sie dient aber zuletzt nur der Erhöhung der singenden Halbgöttin. Der Maestro des Orchesters folgt in den Tempi der Tradition. Daß er alle vom Sänger zur Selbstverherrlichung willkürlich angebrachten Dehnungen, Haltepunkte und Ergänzungen unterstützt, versteht sich. Er muß „passione“ und „emozione“ in seine Kapellmeistertätigkeit hineinlegen, natürlich. Aber darüber hinaus braucht sein Ehrgeiz nicht zu gehen. Die Szene kümmert ihn nicht. Sie ist ja auch durchaus primitiv, jedenfalls nicht aus einheitlichem Geiste gestaltet. Man hat zwar in der Mailänder Scala schon früh begonnen, an eine Besserung des Szenariums zu denken. Aber dies ist nicht Sache des Maestro.

Je höher das Wagnerwerk steigt, desto mehr weitet sich auch der Einflußbereich des Kapellmeisters selbst da, wo er am meisten beschränkt schien: in der italienischen Oper. Von den siebziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts an rückt der Kapellmeister mehr in den Vordergrund. Noch immer zwar wird auch der gewachsene Verdi noch gerade gegen das Übergewicht des Orchesters und für das des Sängers sprechen; aber selbst er kann sich der Vernunft gewisser

Wagnerscher Grundsätze nicht entziehen. Und von Anfang an gewöhnt, die *messa in scena* sowohl wie die schauspielerische Leistung des Sängers zu überwachen, ist er in den Jahren der Reife ein selbständiger Meister des Orchesters wie der Szene. Er hat ja in der Regel den Stab, den er mit Leidenschaft, aber auch mit höchstem künstlerischen Bewußtsein führte, an andere abgetreten; an Mascheroni, Franco Faccio, schließlich an den Kontrabassisten Bottesini.

Der italienische Durchschnittsmaestro bleibt begrenzt. Alles Sinfonische ist ihm fremd. Er ist Theaterkapellmeister. Aber diese Partituren sind ja so einfach und schablonenhaft gebaut, daß der Maestro sich in seinem Unwissen auf den Instinkt und die Tradition berufen darf. Die Opernmelodien sind sprichwörtlich geworden; es ist schwer, sie am Pult zu verfehlen.

Aus diesem durchschnittlichen Theaterkapellmeistertum heben sich aber gegen das Ende des neunzehnten Jahrhunderts Köpfe heraus; und um so mehr, als die italienische Oper in der Form der *Stagione* das Ausland gewinnt. Die Namen Mugnone, Mancinelli haben Klang; Arturo Vigna entfaltet eine rhythmische Lebendigkeit, steigert Leidenschaft und Empfindung zu solcher Glühhitze, daß die von ihm geleiteten Aufführungen italienischer Opern, in Monte Carlo zumal, berühmt werden.

Aber während das, was italienisches Kapellmeistertum auf seinem Gipfel zu leisten vermag, sich in Arturo Toscanini zusammenfaßt, gedeiht das Typische, wenn auch in seinem Wirkungskreise eingeengt, weiter. Denn indes haben sich die Partituren der Opernkomponisten wie Puccini, doch unter den Einflüssen und Nachwirkungen der neuen Zeit auch im Durchschnitt verfeinert. Die des späten Verdi schon sind mit der Routine des Instinkts nicht mehr vorzuführen. Martucci, Mancinelli, Campanini, die Serafin, Panizzardi stehen gewiß höher als ihre Vorgänger am Pult. Und auch Mascagni als Orchesterleiter hat noch etwas mehr als die Maestri des Instinkts.

*

Der Beginn der Laufbahn Toscaninis schon vollzieht sich mit der blitzhaften Raschheit, wie sie bei großen Künstlern nicht selten ist. Im Sommer 1886 springt der achtzehnjährige Cellist Toscanini am städtischen Theater in Rio de Janeiro für den kurz vor der Vorstellung erkrankten Kapellmeister ein und führt seine Aufgabe mit einer Sicherheit durch, die alle staunen macht. Aber wie stets in solchen Fällen, ist eine Begabung für derartiges gerüstet und wartet nur auf die Gelegenheit, hervorzutreten. Arturo Toscanini hatte schon auf dem Konservatorium seiner Vaterstadt Parma, wo man ihn „Genie“ schimpfte, eine Anzahl seiner Mitschüler heimlich, weil gegen die natürlich bessere Meinung des Direktors, zu einem kleinen Orchester vereinigt und bekannte Werke diesem angepaßt. Er war also zum Führer geboren. Und schon 1884, bei der Ausstellung von Turin, wo ein Wettbewerb zwischen italienischen Orchestern und ihren Dirigenten stattfand, war der eben vom Konservatorium verabschiedete Cellist Toscanini inmitten der unzähligen Musiker aufgefallen. Das Ereignis von Rio de Janeiro jedoch ist von entscheidender Bedeutung. Nun kapellmeistert sich Toscanini durch allerlei Provinztheater hindurch. Alfredo Catalani, hochbegabter Opernkomponist, ist der Stern, unter dem er zuerst aufsteigt. Man wundert sich über den Maestro, der es wagt, gegen das Dakapo-Verlangen des Publikums irgend etwas wie eine fortlaufende Opernhandlung durchzusetzen. Man spürt den Mann, der, von seinem künstlerischen Gewissen gelenkt, auch allerlei Unbequemlichkeiten nicht scheut, einschneidende Maßregeln trifft, eigene Grundsätze durchführt. Und so ist es nur selbstverständliches Ergebnis solcher Vorbereitung, wenn ihm 1895 das Los zufällt, in Turin ein städtisches Orchester zusammenzustellen. Das Vertrauen zu seiner Willenskraft hat, nach mancherlei Widerstand, Toscanini diese Berufung eingebracht. Der wählt, scheidet aus, formt mit einer Rücksichtslosigkeit ohnegleichen, im Anprall gegen allerlei persönliche Einwände: ein in seinen Gliedern gleichartiger Klangkörper ist geboren. Mit diesem führt er die „Götterdämmerung“ zum ersten Male

auf. In Gegenwart Arrigo Boitos und Giuseppe Giasos, die von hier unvergeßliche Eindrücke heimtragen. Toscanini hat so die Freundschaft Boitos erworben. In Opernvorstellungen, in Sinfoniekonzerten dehnt und verstärkt sich die Fassungskraft des Dirigenten. Von Wagner aus hatte er den Weg zu Beethoven gefunden. Die Mailänder Scala mußte ihn gewinnen. Er entwickelt eine aufrüttelnde Tätigkeit. Sein Ungestüm kränkt häufig genug den „campanilismo“, den Lokalgeist. Der Toscanini von damals, leidenschaftlich ohne Maß auch am Dirigentenpult, kennt keine Widerrede, wenn es künstlerische Ziele gilt. Er reist mit seinem Orchester konzertierend umher. Hier schon spricht sich der Ehrgeiz aus, ein Vorbild zu sein. Von Mailand nach Südamerika; von da nach Mailand zurück. Dann zwischen den Hauptstädten Italiens, bis im Jahre 1908 die Stunde kommt, wo Nordamerika, die New Yorker Metropolitan ihn begehrt. Dort steht er, als Meister aller italienischen Kapellmeister, die vorher oder nachher an dieser Stätte wirkten, von Triumph zu Triumph schreitend und mit ihnen innerlich wachsend, bis 1915. Von da an gehört er wieder Italien, wo er, nach eigenem Gefühl, eine Sendung zu erfüllen hat.

★

Den „maestro direttore e concertatore“, durch ihn selbst zum Angelpunkt des Schauspiels in der Oper geworden, treffen wir nunmehr in den Jahren der höchsten Reife. Sein Ehrgeiz war, Italien das erste Repertoiretheater zu schenken. Er hat es, mit nicht geringen Anstrengungen und gegen alle finanziellen Einwände, längst erreicht: die „Scala“ ist in der Tat nicht nur das größte, sondern das einzige italienische Operntheater ohne eigentlichen Stagionebetrieb. Doch wird es auch nicht Spielplantheater im deutschen Sinne. Von der Stagione bleibt ihm kürzere Spielzeit, darum Möglichkeit gewissenhafter Proben.

Man mag also darin ein nationales künstlerisches Ziel Toscaninis sehen; eine Abweichung zwar von dem, was der alte Verdi als national betrachtete, eine noch immer höchst italienische Neuschöpfung.

Aber Toscanini, der heute dauernd nur in Italien wirkt und sich nirgendwohin anders verpflichtet, hat die Welt dort gesehen und erlebt, wo der Brennpunkt des Großbetriebes ist: in New York. Als Kapellmeister der Metropolitanoper hat er die Grundlagen für das gefunden, was er nun verwirklicht. Nur eben mit dem Unterschied, daß dort das Internationale sich ausdrückt, während hier letzstens das Nationale gilt. Die ganze Geschäftigkeit des amerikanischen Betriebes herrscht; man verliert keine Zeit; Künstler und Regisseure werden nur für gewisse Opern verpflichtet, dann aber voll ausgenützt. Inmitten der Italiener treten Ausländer auf, doch singen sie Italienisch. Neben Toscanini wirken Unterkapellmeister, wie etwa der begabte Vittorio Gui. Der außerordentliche, gefühlswarme, feinhörige, phantasievolle Antonio Guarrieri ist zurückgetreten. Auch Gui übrigens verabschiedet sich. Stark der Verbrauch an Unterkapellmeistern. Für die Inszenierung zeichnet der oder jener verantwortlich. Aber hinter alldem steht die organisatorische Kraft Toscaninis, der die Fäden in seiner Hand hält, und sein anfeuernder Geist, der bis zum letzten Maschinisten zu spüren ist.

Dieser Mann ist durchaus im Banne seiner Nerven; ganz geistige Spannkraft, immer bereit, sein unbedingtes Herrschergefühl geltend zu machen. Sein Auge sprüht. Alles ist scharf. Daß auch hinter dieser herrischen Gebärde, die manchen verletzt, anderes, tief Menschliches versteckt ist, wird allerdings durch mancherlei bewiesen. Denn mag auch Toscanini den Eifer der Menschen, die Instrumente seines Willens sind, mit allen, selbst den schärfsten Mitteln anspornen: er läßt es denen gegenüber, die Selbstlosigkeit und Verständnis für seine Ziele mitbringen, nicht an freundlichem Zuspruch fehlen.

Toscanini war einst wild bis zur Unbeherrschtheit. Aber auch jetzt noch glüht in ihm ein Feuer, das nie verglimmt, und er ist bereit, sich in der Arbeit wie im Fieberrauch zu verzehren. Er gönnt sich keine Ruhe. Von Schlaf ist kaum noch die Rede. Proben bis tief in den Morgen, um 10 Uhr vormittags wieder Proben, abends Aufführung.

Bei alledem ihn aus allernächster Nähe zu betrachten: ein einzigartiger, aufschlußreicher Genuß.

Zunächst ist dies zu sagen: der Theaterkapellmeister Arturo Toscanini steht abseits alles übrigen Dirigententums; ist mit ihm nicht zu vergleichen. Seine Ausschließlichkeit teilt er mit dem nun dahingestorbenen Nikisch, von dem er übrigens durchaus artverschieden ist. Denn von der romantischen Weichheit des großen Improvisators Nikisch lebt nichts in Toscanini, so sehr dieser ihn hochhielt. Der ist vor allem Mann und Herr. Dann aber freilich aus der Musik heraus auch lyrisch in eigener Art.

Die Welt weiß, daß Toscanini auswendig dirigiert. Daß es aus Zwang, nicht als Sport geschieht, leuchtet ein. Die Kurzsichtigkeit Toscaninis hätte ihn in viel stärkere Abhängigkeit von der Partitur gebracht als einen anderen. Der unabhängige Künstler hat sich nun seine Unabhängigkeit selbst geschaffen. Dazu hilft ein Gedächtnis, das nur in Hans von Bülow ein Beispiel hat. Aber die Anwendung solcher Gabe ist hier eine andere als dort. Der Mensch, der sich beim Dirigieren von der Partitur befreit, gerät in Gefahr, diese Freiheit in Willkür auszunützen. Toscanini gewinnt aber daraus nur den Antrieb zu allerhöchster Genauigkeit. Er weiß auf die Seite genau, wo diese oder jene Stelle zu finden ist. Sein Gedächtnis ist allerdings durch das optische Bild der Partitur bestimmt; aber dies hindert nicht, fördert vielmehr die Unmittelbarkeit des akustischen Eindrucks, wie es auch der Ausführung vollkommenste Freiheit gibt.

Nun, wenn er vor dem Orchester steht, verflüchtigt sich das Gesichtsbild der Partitur, und der Mann ist ganz Ohr. Man sieht ihn frei rezitieren und könnte auch ihn für einen Improvisator halten. Das aber ist es eben: ein bis ins letzte Festgelegtes, von jeder Fährlichkeit des Zufalls Befreites erscheint doch als Eingebung gerade dieser Stunde. Die Genauigkeit und Unermüdlichkeit dieses Probierens ist unüberbietbar.

Der Dirigent Toscanini ist in jedem Fall ein Besessener. Sein Herrschertum wird in solcher Besessenheit noch durchdringender,

bezaubernder. „Passione“ und „emozione“ bleiben die Triebkräfte seines Kapellmeistertums. Aber das äußere Bild des stabführenden Mannes ist der Abdruck dieser willensstarken und zugleich idealgesinnten Persönlichkeit. Die Geste, vom Drang nach rhythmischer Aussprache bestimmt, ist schön. Das Wort „ritmo“ wird wohl auch in das Orchester hineingerufen. Seine Feldherrnrufe unterstützen die Geste. Weit ausschwingende Bewegungen sind kennzeichnend, aber ihnen entspricht ein unglaublich feines Anzeigen der kleinen Taktwerte und der verzweigeren Rhythmen. Beherrschte Rastlosigkeit, die sich auf die gründlichste Probenarbeit stützt, ist das Charakteristische des Dirigierens. Starke Akzente sind die Ergebnisse dieses Herrentums. Aber die Plastik der Dirigentengeste zielt vor allem auf die Herausmeißelung des Melos. Sie vollzieht sich mit einer Leidenschaft, wie kaum sonst bei einem Menschen. Natürlich gibt es auch andere Dirigenten, zumal Italiener, die das Orchester mit Leidenschaft singen machen. Toscanini unterscheidet sich von ihnen allen durch den Fanatismus, mit dem er das klar Erkannte in Impuls umsetzt, durch die künstlerische Bewußtheit, mit der er am Werk ist, durch den Drang zur Linie, die er unweigerlich durchführt. Während er so getrieben wird und treibt, hört man ihn, wenn man ihm ganz nahe ist, im Urlaut mitsingen.

Und was sich aus alledem ergibt, ist ein Klang von einzigartiger Abgestuftheit. Die Dynamik, vom leisesten Pianissimo bis zum stärksten Fortissimo, ist in ihrer Farbigkeit, Ausdrucksfähigkeit, Einheitlichkeit nicht zu überbieten: vollendetste Aussprache der Persönlichkeit des Dirigenten. Aber zu verwirklichen nur mit einem, allerdings auch von diesem Manne ausgewählten und herangebildeten Orchester, und in einem Idealhause wie der „Scala“, wo alles Feinste hörbar ist, alles Überlaute, Überscharfe sich von selbst rundet.

Das Orchester, 120 Mann stark, hat einen hochentwickelten Streich- und Blaskörper. Man spürt vor allem das wohlbedachte Verhältnis zwischen Geigen und Bratschen, die einander gleichberechtigt zur Seite stehen. Mit der Satttheit des Streicherklanges ist nur der der

Wiener Staatsoper zu vergleichen. Unter den durchweg außerordentlichen Holzbläsern ragt die Oboe hervor. Die Hörner treten dagegen zurück. Aber diese 120 Mann stehen im Banne des Meisters, wie dieser im Banne des Werkes, und wirken als einheitlicher Klangkörper.

Man wird Verdi und Wagner als die Eckpfeiler seines Dirigententums betrachten wollen. Aber innerhalb dieser beiden liegt ein Spielplan, der alles in der Opernwelt Wirksame und Bedeutende umfaßt. Nichts ist dem Darstellungs-genie Toscanini verschlossen, weil eben hier die Quellen der Sinnlichkeit so stark fließen, die Phantasie so mächtig ist, daß sie unter dem Trieb zur Genauigkeit nicht leidet. Mit der Fähigkeit, sich in fremde Kunstwerke rein intuitiv einzuleben, sich in ihnen selbst zu vergessen, hält ein unfehlbares Stilgefühl Schritt, das dem scharfen Kunstverstand entstammt. Und so weit auch sein Wirkungsbereich sich dehnt, niemals hört sein Dirigententum auf, italienisch zu sein. Man mag seine Hingabe an den schöpferischen Willen eines anderen mit dem eines Mahler vergleichen, dem er in New York örtlich nahe war. Aber sogleich wird auch der Gegensatz zwischen beiden offenbar: für Toscanini gibt es, wenn er erst ein Werk durchgearbeitet und durchdacht hat, keine Probleme mehr. Die auf den Noten und Zeichen des Komponisten ruhende Idealauffassung steht für ihn fest. Er ist nicht nur entschlossen, sie zu erreichen, sondern er kennt keine Schwankungen in den Mitteln, in der Wahl der Menschen, die der Verwirklichung seiner Aufgabe dienen; wie sich ja von selbst versteht, daß alle, Orchester, Chor, Solisten, Regisseur, harmonisch zusammenklingen. Nicht, als ob etwa jede Willensregung, jeder neue Einfall des Regisseurs verworfen würde. Ganz im Gegenteil: diese Selbständigkeit wird anerkannt. Aber schließlich muß sich doch ein zwingendes, geschlossenes Gesamtbild ergeben. Neben Verdi und Wagner haben Puccini, Giordano, Boito, Mussorgsky und viele andere, dann aber auch Pizzetti hier ihre Erfüllung gefunden.

Die Leidenschaft, mit der Toscanini Verdi über alle Theateroutine erhebt und doch mit höchster Treue deutet, ist bei diesem Manne des

unerschütterlichen Rhythmus erklärlich. „Aida“ gestaltet sich so als umrißstarke, festliche Ausdruckskunst; „Traviata“ wird entbanalisiert. Mag sein, daß hier der Sänger, der für Verdi die erste Person war, hinter den Kapellmeister zurücktritt.

Dies eben zeigt Toscanini als den darstellenden Künstler, den Wagner aufs tiefste berührt hat. Und wie er, der Vollblutitaliener, Wagner vorführt, ist allerdings das Merkwürdige, ihn zunächst vor allen anderen Auszeichnende. Auch hierin bleibt er übrigens insofern Italiener, als seine motorische Kraft sich ganz unmittelbar in die Darstellung des Werkes umsetzt. Aber zugleich hebt ihn der Sinn für die Form, die Fähigkeit, in großem Zuge zu entwickeln, empor. Und so kurzsichtig der Mann; seine Augen schießen Blitze, und von der Bühne entgeht ihm nichts.

Was Toscanini kann, wird zum Staunen klar im „Tristan“. Er wird nicht ins Weltenferne gerückt, wie von Mahler. Aber das Menschliche dieser Musik wird in der Dynamik des Orchesters bis in die letzten Faserungen greifbar, die Melodie ist in der Tat unendlich, der Weg zu den Gipfeln, die ganz anders, schärfer als sonst beleuchtet werden, wird mit einer so leidenschaftlichen Durchdringung jeder Einzelheit und der ganzen Linienführung durchmessen, daß auch diese Tristan-deutung zwingend ist. Die Großartigkeit, mit der schon im Vorspiel aus den Vorhaltstakten die Steigerung sich entwickelt, ist unüberbietbar. Und es ließen sich einzelne Punkte, wie der Auftritt des Tristan, der Eingang des zweiten Aktes, der Liebestod herausheben. Aber entscheidend bleibt doch immer die Verwurzelung im Endlichen, aus dem die Phantasie ins Unendliche geführt wird.

Und es ist ganz im Einklang mit dieser Wagnerverehrung, daß Toscanini, wie jeden Sänger und den mit Haarschärfe einsetzenden Chor auf der Bühne, so auch sein Publikum in Zucht hält, wie es das italienische Theater noch nie gesehen hat. Jenes Schweigen der Zuschauer, das in ihm bisher unbekannt war, ist durchgeführt. Mehr noch: ist erst das weite Haus verdunkelt, dann darf bis zum Aktschluß niemand den Zuschauerraum betreten.

Wie sich Toscanini den Konzertspielplan erschlossen, wie er selbst Beethoven für sich erobert hat, ist ein anderer Beweis seines Stilsinns und seiner Tatkraft. Gewiß ist der Wagner, den er in Bruchstücken konzertmäßig aufführt, so recht eigentlich der Angelpunkt seines Konzertdirigierens überhaupt. In Beethoven wird Toscanini beherrscher, nuancenfeindlicher, objektiver als die heutigen Dirigenten. Seine Beethovenleistung gipfelt, wie es nicht anders sein kann, in der „Neunten Sinfonie“. Wunder an Gestaltung und Klang aber werden die Dichtungen Debussys, „Iberia“ etwa ganz leuchtende Landschaft der Musik.

Die Spannweite des italienischen Dirigententums in Toscanini ist gewaltig. Er hat, indem er die genaueste, reinste, empfundenste, wirkungsvollste Darstellung der Oper gibt, für die „Scala“, für Italien, für die Welt ein Beispiel und eine Tradition geschaffen.

WILLEM MENGELBERG

AN den Anfang des Dirigententums im zwanzigsten Jahrhundert wurde Gustav Mahler gestellt: es sollte die Zwiespältigkeit von Nachschaffen und Schaffen und, wie sie sich bis zum Tragischen im Dirigieren auswirkt, gezeigt werden.

Die schöpferische Arbeit des Mannes klingt in einem Menschen an, der ganz nur für Reproduktion, und zwar ausschließlich im Konzertsaal, geschaffen ist. Auch sonst scheint er nur wenig mit dem gemein zu haben, mit dessen Werk sein Ruhm in erster Linie verknüpft ist. Mengelberg gilt als der erste Vorkämpfer Mahlers mit dem Taktstock und ist auch von diesem als Idealdirigent seiner Sinfonien anerkannt worden. Sicher aber ist, daß von schöpferischer Zwiespältigkeit in Mengelberg nichts zu finden ist. Ja, er hat seiner absoluten Geradlinigkeit die großen Erfolge zu danken.

Irgend etwas freilich muß ihn mit Mahler verknüpfen. Und in der Tat ist es dies: der Wille zu technischer Vollendung, der Drang zu letzter, genauester Verdeutlichung eines Werkes, die Fähigkeit, mit eindringender Analyse auch dem Schwierigsten beizukommen. Das wäre schon viel, aber nicht genug, um den Persönlichkeitswert eines Dirigenten zu begründen. Doch es ist durch eine dämonische Willenskraft, im Dienste eines scharfen Verstandes, gesteigert. Da Mahlers Werk dem, der höchste Deutlichkeit erstrebt, durch die transparente Vielheit singender Stimmen entgegenkommt und ihn durch seine Forderungen an Instrumentaltechnik und dynamische Abstufungen

reizt, so ist einem Mann wie Mengelberg hier der Weg zu einer Auswertung seiner Dirigenteneigenschaften wie kaum je gegeben. Nur daß eben sein immer taghelles Bewußtsein, das die technische Leistung zeugt und begleitet, auch die Schleier von den letzten Rätseln Mahlers löst, vielmehr das Verschleierte, das Zwiespältige dieser Kunst überhaupt hinwegdirigiert.

Mengelberg hat alles außer Phantasie. Kraft, Wachheit, Leidenschaft, Selbstbeherrschung sind bei ihm in einem Maße tätig, daß die Tat unfehlbar folgen muß. Er nähert sich, könnte man sagen, Muck und Toscanini; aber so sehr er Muck an Urkraft hinter sich läßt, so wenig kann es ihm je gelingen, Toscanini zu erreichen. Denn in diesem hat sich ja eben die Paarung des leidenschaftlichen, dämonischen Willens mit nachfühlender, nachbildender Phantasie gezeigt. Es entscheidet wieder neben vielem anderen die Rasse in denen, die ein höchstes Niveau musikalischer Ausübung darstellen. Mengelberg, in Utrecht geboren, entstammt einer rheinischen Familie. Angeborene Musikfreudigkeit ist da, aber sie hat sich allen übrigen Fähigkeiten des Mannes zu fügen.

Sein vornehmster Ruhmestitel wird es immer sein, Holland den Schein eines Musiklebens geschenkt zu haben. Daß hier, wo eine im wesentlichen ruhigen Lebensgenusse hingegebene, allem Kämpferischen abgeneigte Bourgeoisie als Zuhörerschaft erstens zahlenmäßig begrenzt ist, dann aber auch jeder starken Erregung möglichst widersteht, ein Musikleben sich in Wirklichkeit nicht entwickeln kann, ist ohne weiteres klar. Freilich steht Holland zwischen dem Germanischen und dem Romanischen und ist darum zum Durchgangsgebiet auch für die Künstler geschaffen.

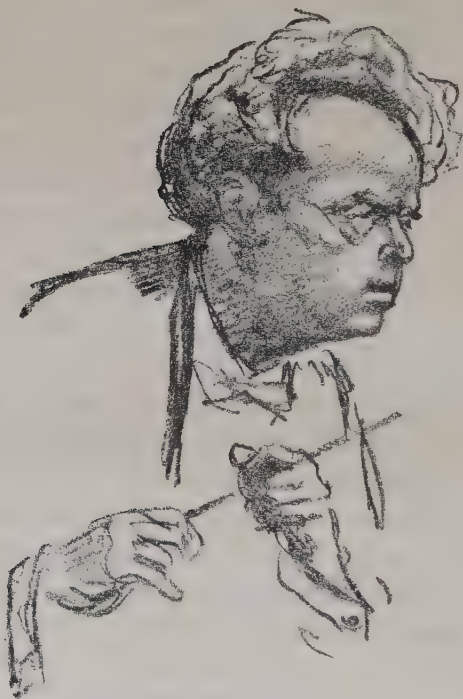
Mengelberg empfindet als seine Sendung, in seiner Heimat das Muster technischer Vollendung für das übrige Europa hinzustellen. Hierfür bieten sich ihm besonders günstige Umstände dar. Schüler des überaus tüchtigen Dirigenten Franz Wüllner in Köln, der ihn wohl die Bedeutung des Handwerks und den Wert streng pädagogischer Unterweisung

lehrte, hat er sich seine Sporen als Orchesterleiter an verschiedenen Orten, in Luzern zumal, verdient. Er erkennt als für seine künftige Laufbahn wesentlich, seine Kräfte zu sammeln. Indem er das Concertgebouw-Orchester von Amsterdam im Jahre 1895 zu leiten übernimmt, weiß er genau, daß dies der Boden für zielvolle Arbeit ist. Denn gerade aus dem Fehlen eines Großbetriebes im Musikleben erwächst ihm die Ruhe, mit der er sein Orchester zu höchster Leistungsfähigkeit zu entwickeln gedenkt. Hier ist nichts von jenem vielfältigen ruhelosen Musizieren, das ein Orchester von Werk zu Werk, von einem Dirigenten zum anderen führt. Es droht nicht die Routine, die gerade hochstehende Orchester im rastlosen Betrieb gefährdet und mit der Probenlosigkeit die Schablone an die Stelle des Einmaligen setzt. Es fehlt alles Ablenkende, Abschleifende, Abstumpfende. Mengelberg kann ungehindert und uneingeschränkt probieren. Und er ist entschlossen, dies bis ins Ungemessene auszunützen.

Dieser kleine, untersetzte Mann mit dem rötlichen Lockenhaar scheint schlau und despotisch zugleich. Er will das Material seines Orchesters unaufhörlich verfeinern, indem er jede Instrumentengruppe mit vollgültigen, ja, mit solistisch hervorragenden Vertretern besetzt, aber er ist auch bereit, von seinen Mannen das Allerletzte an Leistung zu erzwingen. Er weist sein Orchester, das eben vom Durchspielen eines neuen Werkes einen Eindruck empfangen hat, nunmehr auf das hin, was es an Einzelschwierigkeiten bietet. Von da an beginnt eine Probenarbeit, bei der manch scharfes Wort fällt. Aber das wird als selbstverständlich hingenommen. Mengelberg, ein wahrer Feldherr mit plastischer Geste, ist völlig vertraut mit der Partitur und ihren technischen Besonderheiten, allen Wandlungen und Verzweigungen des Rhythmus gewachsen, meißelt ihn heraus, feilt am Detail so lange, bis es klar dasteht, hat aber auch die Gabe, die Einzelheit in ein Gesamtbild eingehen zu lassen, das jedenfalls seiner Anschauung entspricht. So ergibt sich eine für alle Gruppen durchgeführte Vorzüglichkeit und zugleich eine allgemeine Unfehlbarkeit des Orchesters,

die ihresgleichen sucht. Und die Suggestion dieser napoleonischen, ebenso lebhaften wie beherrschten Dirigierkunst ist so unzweifelhaft stark, daß Auffassung des Dirigenten und sein wie des Klangkörpers technischer Ehrgeiz Erfüllung werden.

Der Konzertspielplan, der so bewältigt wird, ist groß. Es gibt Werke wie das „Heldenleben“ von Richard Strauß, in dem die Meisterschaft



Orlik, Mengelberg

Mengelbergs keine Lücke läßt. Der Komponist wußte wohl, warum er es ihm widmete. In die Polyphonie des Kampfes wird wie nie sonst hineingeleuchtet, und man darf geradezu von einer Paradeleistung des Orchesters sprechen wie von einer des Dirigenten, der eben mit

wohlbedachtem Feldzugsplan, mit klarster Gliederung eine in allen Teilen vollkommene Darstellung des Werkes zustande bringt. Es liegt etwas Dramatisches in dieser Art des Dirigenten, der zwar nicht die Sinnlichkeit des Theaterkapellmeisters, aber den Sinn für Wirkung hat. Alles



Orlik, Mengelbergs Hände

Hintergründige, alles Feinnervige liegt mehr abseits seines Weges. Sein Beethoven lebt in kühler Luft, so leidenschaftlich er ihn auch zur Erscheinung bringt. Adagiosätze mögen schön gesungen sein, bleiben aber ohne den Inhalt, den wir in ihnen suchen. Schon die Phrasierung

entfernt sich von dem Melos Beethovens, so daß auch die Linie des Werkes verändert scheint. Und doch, wenn Mengelberg die „Neunte“ dirigiert, wenn er Orchester, Chor, Solisten mit beherrschender Überlegenheit führend seinem Taktstock unterordnet, kann man eine solche Leistung nicht anders als persönlich nennen. Und so gestaltet sich auch Bachs Matthäuspasion erstaunlich unter seinem Stabe.

Das Jahr 1920 bezeichnet eine Feuerprobe seiner Wirksamkeit. Die Welt ist zerfallen. Mengelberg versucht sie, soweit sie musikalisch ist, im Zeichen Mahlers zu sammeln. Der Mahler Mengelbergs bleibt ein technisches Wunder. Wie er Massen zusammenfaßt und führt, selten erreicht. Das Persönliche seiner Leistung unverkennbar. Aber gerade die Unfehlbarkeit seines Orchesters, der metallische Klang der hohen Bläser verbreitet, zumal im Lied von der Erde, jene Kühle, die wie völlige Rätsellosigkeit klingt.

Es versteht sich, daß Mengelberg, der dem deutschen Musikleben als Dirigent der Frankfurter Museumskonzerte gehörte, nunmehr auch Amerika verpflichtet ist. Seine plastische Geste, seine Feldherrnbegabung, seine napoleonische Haltung, zugleich aber die Diplomatie dieses Tyrannen haben ihn von jeher zu einem auch außerhalb begehrten Dirigenten gemacht. Er ist Pultvirtuose geworden. Er inszeniert sich. Die Komödie war ihm nie fern. Nicht ohne Theatralik spielt er auf fremden Orchestern wie auf einem Instrument sein umfangreiches Programm ab.

Auch er ein Kind seiner Zeit.

SIEGFRIED OCHS

MERKWÜRDIG genug: die das Orchester zur Einheit bindende Persönlichkeit ist früher da als der Mann, der den Chor zum Instrument seines künstlerischen Willens macht. Denn die Kirche hat ja den Maestro di cappella aus sich heraus geboren.

Aber es kam die italienische Oper, mit ihr riß der Solosänger die Herrschaft an sich, es entfaltete sich das Orchester, das ihn stützte oder auch im Kampfe mit ihm lag. Und noch ehe in der Neuzeit die ersten Chöre, wie der Chor der Singakademie, ins Leben traten, war das sinfonische Orchester flügge geworden. Mit seinen klanglichen Möglichkeiten, mit dem Drang ins Metaphysische regte es Willen, Geist, Phantasie des zum Herrschen Geborenen an.

Dirigent ist zunächst, wer ein Orchester lenkt. Wer den Chor führt, erhält den abgeleiteten Namen „Chordirigent“. Aber er gilt doch nicht als vollwertig. Es muß eine durch das Wachsen der Instrumentalmusik veranlaßte Orchesterkultur da sein, damit nicht nur der Ruf nach dem ebenbürtigen Chor, sondern zugleich nach der Persönlichkeit ertönt, die ihn auf solcher Höhe hält.

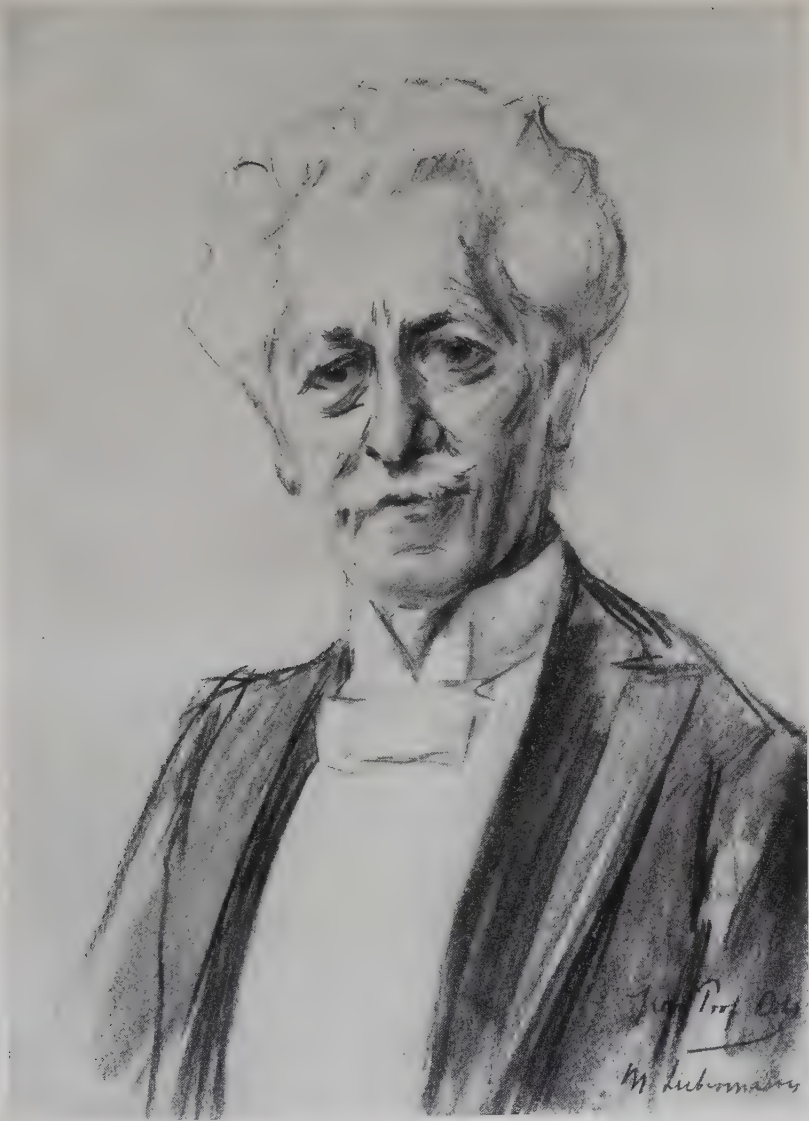
Das geschieht aber erst, nachdem Beethoven sich im Orchester erfüllt hat. Oder besser: seine Neunte Sinfonie. Und da Wagner hier das Beispiel gab, hat der Chor von der Zeit seines Auftretens an seinen stärksten Aufstieg zu datieren. Nicht als ob nicht vorher schon im reinen A-cappella-Gesang oder auch in Oratorienaufführungen an der Seite des Orchesters die Gemeinschaft menschlicher Stimmen

Wirkungen erreicht hätte. Von jener denkwürdigen Messiasaufführung unter Adam Hiller an hatte Händel in der Singakademie und auch anderswo Klang und Wiederklang gefunden. Und gewaltig war das Echo der Wiedererweckung der Bachschen Matthäuspassion unter Felix Mendelssohn-Bartholdy. Hier wirkte auch der Reiz der Persönlichkeit, die aus tiefem Wissen ausdruckskräftig war.

Aber aus der „Neunten“ erst erwächst dem Chor der Antrieb zu Höchstem. Da, wo die Stimmen über ihre Grenze hinausgeführt und in den Wettstreit mit dem Orchester getrieben werden, steigert sich auch ihre Leistungsfähigkeit. Man mag gerade die instrumentale Verwendung der stimmlichen Kräfte im Dienste des Ausdrucks klanglich unbefriedigend finden; begreiflich, daß ein Verdi hier sich vor Beethoven nicht verneigen konnte: aber die Menschenstimmen, im harten Nebeneinander mit dem Orchester, streben ehrgeizig gleich ihm ins Ungemessene. Sie mögen hierdurch der Instrumentalmusik den Vorrang zuerkennen, erwerben aber zugleich die Fähigkeit für die neuen Aufgaben, die ihnen nunmehr gestellt werden.

Damit allein schon wird bewiesen, wie reiner A-cappella notwendig in den Hintergrund gedrängt werden muß. Je mächtiger das Dirigententum wird, desto selbstverständlicher das Zurücktreteten der eigentlichen stimmlichen Kultur. Die Kapellmeister haben selbst da, wo sie den Chor mit heranziehen, gewöhnlich ein Ohr nur für den Orchesterklang. Die Sangeskräfte haben sich dem Gesamtgeist, den der Dirigent als Persönlichkeit verkörpert, zu fügen. Mit Stockhausen und Julius Stern, dem Begründer des Sternschen Gesangsvereins, mag das Persönliche einer Leitung bezeichnet sein, die sich gerade den Vokalkräften aus innerstem Gefühl zuwendet. In anderen Ländern, zumal England, wird Madrigalgesang gepflegt. Dies alles aber hindert nicht die Entwicklung des Chorgesanges in dem Sinne Wagners und der Einordnung in die subjektive Darstellung durch den Dirigenten des Orchesters.

In die durch Bülow eingeleitete Hochblüte solcher Orchesterkultur fällt eben der Aufstieg der Persönlichkeit eines Siegfried Ochs.



Siegfried Ochs
Zeichnung von Max Liebermann

Die Verknüpfung des durch ihn neugeschaffenen Philharmonischen Chores, der von 1886 an seinen Weg in die Öffentlichkeit nimmt, mit dem Philharmonischen Orchester im Namen schon kennzeichnet die Sendung, die er zu erfüllen hat.

Ochs, an der Berliner Hochschule groß geworden, hat allerdings im Umkreise Joachims nicht das Neudeutsche als richtunggebend in sich aufgenommen. Immerhin steht auch er mitten in der Zeit, da das Instrument stärker ist als die Stimme. Und nun wirkt Beethoven auf Bach zurück. Die Instrumentalkultur der vokalen Kräfte, wie sie sich in der Missa solemnis betätigt, überträgt sich auf Werke wie die H-moll-Messe und die Matthäuspassion.

Der Chordirigent ist ein vollendeter Zuchtmeister. Indem er, im Gegensatz zur alten Singakademie, das neue Berlin um sich sammelt, hat er den großen Vorteil frischer Kräfte. Und indem er sie in den Männerstimmen durch bezahlte ergänzt, wächst dieser Chor zu einer imposanten Masse. Dies wird durch den Willen und die Tatkraft des Chorleiters zu einem Gesamtkörper zusammengeschweißt, wie man es noch nicht erlebt hat. Der hochgewachsene, schöne Mann mit den klaren, einfachen Bewegungen kennt kein Nachgeben. Man erzählt sich viel von seiner Grobheit, die auch vor dem schwächeren, aber allzu redseligen Geschlecht nicht haltmacht. Viele mögen aufbegehren, aber am Ende wird ihm alles verziehen. Denn diese Proben, die durch den ganzen Sommer gehen und jeder Einzelgruppe wie dem Gesamtchor gelten, so zahlreich sie sind, hören nicht auf, alle Glieder zu beschäftigen. Man spürt die Richtung auf ein Ziel hin. Die Probe dehnt sich nicht über zwei Stunden. Der Dirigent verlangt, daß der Blick so viel wie möglich von den Noten hinweg auf ihn gerichtet wird. Er sitzt nie am Klavier, sondern führt ausschließlich mit dem Taktstock. Chor und Orchester treten so zusammen, daß der Chor dieses umrahmt: hier allerdings spürt man, daß die Aufmerksamkeit zunächst dem Chor gilt. Das Orchester hat ja, in Bach zumal, Aufgaben zu lösen, die mit denen der neuen Instrumentalmusik nichts gemein haben. Dem

Streichkörper besonders wird ein Verharren in der Eintönigkeit zugemutet.

Aber wie der Dirigent mit dem Chor verfährt, das allerdings entspricht durchaus der instrumentalen Übung. Gewiß fordert er von ihm schärfste und deutlichste Aussprache der Konsonanten. Schon in den Proben hat er völlige Einmütigkeit des Atmens und der Einsätze festgelegt, die Tongebung möglichst von allen Zufälligkeiten befreit. Aber er drängt auf ein Martellato hin, das doch der Instrumentaltechnik entstammt, und er arbeitet Wirkungen heraus, wie sie nur der moderne Mensch anstrebt: dramatische Wirkungen, die wohl öfters, nach Ansicht der in der Bach- und Beethoven-Tradition Erzogenen, die Schlichkeit der Musik antasten. Aber es wird natürlich schwer sein, hier die Berechtigung einer Tradition nachzuweisen. Und mag auch die pointenreiche Darstellung zuweilen befremden: nicht nur Glanz der Chöre ist da, sondern auch Ergriffenheit. Ein Fluidum ist zu spüren, das ein Bach nicht ahnen konnte; die vom Orchester- auf den Chor-dirigenten rückwirkende Kraft durch das Medium einer willensstarken Persönlichkeit gibt auch den alten Werken eine andere Prägung. Es teilt sich der Masse die Vitalität eines Mannes mit, der nicht die Tiefe noch das umfassende Musikertum noch die Phantasie der ersten Meister des Taktstocks, aber die Durchschlagskraft des Tatmenschen hat.

Nie vorher sind Fugensätze so herausgemeißelt worden, nie auch haben Bachs Kantaten eine Eindruckskraft erhalten wie hier. Und während man von solchen Chorleistungen aus einem Guß gepackt wird, bezwingt wiederum die schlichte Meisterschaft eines Johannes Messchaert, der ein Bewahrer des Oratorienstils war, wie ihn diese Zeit sonst nicht kannte. Nicht immer sonst fügen sich die Solisten organisch in das Werk ein. Man mag auch der ungekürzten Aufführung von Bachs H-moll-Messe, einer Ruhmesleistung des Chors, die Berechtigung abstreiten: aber eine Sendung ist erfüllt, und Bach versammelt eine Gemeinde, wie sie bisher nie da war.

Und nicht nur Bach, Beethoven, Brahms und Klassiker gestalten sich hier in ausdrucksvoller Kraft, sondern gerade chorisches Neuland, Vielfältigkeit und Schwierigkeit der Aufgaben reizen den Dirigenten: Anton Bruckner und Hugo Wolf sind das große Ereignis der neunziger Jahre; des einen überirdisches „Tedeum“, des anderen dämonisch stürmender „Feuerreiter“ werden in leuchtende Farben gebannt. Ein Mensch mit Nerven holt aus seinem Chor das Charakteristische heraus. Oder Verdis „Quattro pezzi“, höchste Altersweisheit eines, der in der Schönheit und Feierlichkeit selig ist, werden klingen gemacht.

Der Philharmonische Chor hatte der Not der Zeit zu weichen und wurde zum Hochschulchor. Noch immer ist sein Ehrgeiz im Auffinden neuer Werke unermüdlich: die Namen Heinrich Kaminski, Walter Braunfels und andere bezeichnen seinen Weg. Braunfels' „Tedeum“, in dem Chor und Orchester sich wie selten paaren, entfaltet sich prachtvoll.

Dies alles geschieht, während den Chor der Singakademie Georg Schumann im Geiste der Tradition, wenn auch nicht mit gleicher Wirkungskraft führt.

Siegfried Ochs ist der Chordirigent der Neuzeit.

BRUNO WALTER

DIE Zeit ist da, wo die Saat Mahlers, des Dirigenten, aufgeht. Der Begriff des Schöpferischen im Dirigententum, das Wirken des Subjektiven in Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit, die Schwärmerei der Hingabe an ein fremdes Werk: diese Eigentümlichkeiten des Mahlerschen Nachschaffens finden ihre Nachfolge.

Freilich ist das Dämonische in Mahler nicht übertragbar. Aber es steigt zwingend aus seiner Sinfonie auf, die so recht eigentlich aus dem Menschlichen und aus der Geste des Mannes geboren ist. Darin liegt und erschöpft sich ihr Wert, der ein endlicher Wert ist.

Unter denen, die Mahler um sich scharte, ist Bruno Walter der einzige Mahlerjünger im buchstäblichen Wortsinne. Der junge Kapellmeister, als Achtzehnjähriger schon in Hamburg an Mahlers Seite und von ihm zur Leitung von Opern bestimmt, reift in Breslau, Riga, Berlin und wird von dem Operndirektor nach Wien gerufen, wo er nunmehr zwar als Vermittler seines Meisters wirkt, aber auch den Grund zu seinem späteren Selbst legt. Voll leidenschaftlicher Hingabe an Mahler und die Musik denkt, fühlt, handelt er zunächst in dessen Geist, wird zu seinem Nachahmer auch in äußerlichen Dingen, baut die Brücke zwischen ihm und den Sängern, dirigiert ihm Werke des Spielplans nach und ist Zeuge der wechselnden Stimmungen und Verstimmungen, die das Werk Mahlers begleiten. Nicht nur Zeuge und Zuschauer, sondern teilnehmender Freund.

In Bruno Walter ist das Wesentliche das Romantische. Aber es ist nicht in dem gleichen Sinne improvisatorisch wie das Artur Nikischs, mit dem er oft verglichen wird, noch trägt es in sich die schöpferische Dämonie Gustav Mahlers, neben den ihn Leben, Neigung, Beruf stellen. Die Romantik Walters erhält den Zusatz von Gemüt, das Sentimentalität werden kann. Obwohl ein geistiger und klarblickender Mensch, wird er doch dieses sein gemütvolltes Musikertum niemals mit intellektuellem Schwergewicht belasten. Er hat nicht die geniale Frühfertigkeit eines Nikisch, der sich technisch kaum ändert, aber sich durch das innere Wachstum immer reicher entfaltet: Walter, wenn auch sehr früh den Taktstock meisternd, braucht einige Zeit, um alles Mahlerische im äußeren Habitus des Dirigierens abzustreifen. Mit den Nerven seiner Zeit hat er auch eine gewisse Unruhe und Heftigkeit, die mit großer, leidenschaftlicher Geste häufig die Maßverhältnisse der Werke stört. Er wird erst, als er nach München geht. Wien hat ihn als den Abglanz Mahlers kennengelernt. München sieht ihn als Umgestalter seiner Oper und seines Musiklebens.

Daß er dies wird, ist zwar Folge Mahlerschen Beispiels, aber auch in der Vermittlernatur Bruno Walters begründet. Auch in ihm lebt nichts Zwiespältiges. Er ist zur Harmonie geboren. Er hat wohl einmal komponiert, sich aber schließlich auf die Arbeit des Taktstocks zurückgezogen. Hierzu freilich ist er durch eine natürliche Schmiegsamkeit berufen, ja auserwählt. Nicht als ob er je Spielball seiner Fertigkeit und seiner Beweglichkeit hätte werden und der Ziellosigkeit in der Musikausübung hätte verfallen können. Ganz im Gegenteil: seine romantische Anlage führt ihn immer dahin, wo er ein Vielfältiges in ein Einfaches auflösen kann. Weiter: er kann nur Musik mit ethischem Untergrunde aufführen. Endlich: er verschließt sich allem Problematischen und ergibt sich leicht allem, was aus musikanischer Quelle fließt. Damit entfällt für ihn ein großer Teil des zeitgenössischen Schaffens. Richard Strauß liegt ihm fern; in der „Salome“ spürt er Unechtheit und kann sie darum nicht in seinen Wirkungskreis

aufnehmen; der „Rosenkavalier“ aber, mit seiner Mischung von Alt-Wien, dem Mozartischen und dem Meistersingerlichen reizt ihn, ein Stück Kammermusik aus dem geschwätzigem, aber auch der lyrischen Feinheit fähigen Orchester erblühen zu lassen. Von der Walzer-seligkeit dieser Musikkomödie knüpfen sich ja von selbst Fäden zur „Fledermaus“ des Johann Strauß. Mit besonderer Inbrunst wendet er sich Pfitzner zu, dessen „Rose vom Liebesgarten“ schon in Wien unter seinem Taktstock einen ganz eigenen Zauber ausströmte, und dem er nunmehr als dem Komponisten des „Palestrina“ zu größerem Ruhm verhilft. Auch Walter Braunfels, der, dem Einfachen zustrebend, Vokal- und Instrumentalmusik in Harmonie bindet, darf sich Bruno Walters besonderer Förderung rühmen.

Aber es ist schon zu weit gegriffen. Denn zu zeigen ist, wie Bruno Walter an der Münchener Hofoper überhaupt erzieherisch und um-gestaltend wirkt.

Von Mahler hat er neben anderem dies gelernt: daß nämlich Kräfte zu entdecken und für ein Ensemble zu verwerten seien. Begabungen aufzufinden, aus ihnen das Allerletzte herauszuholen: das ist sein Ehrgeiz. Aber hier hilft ihm nicht nur sein außerordentliches Musikertum, sondern auch das seltene Menschentum. Orchester und Sänger sind seine Mitarbeiter. Beide freundlich anzuspornen, sie durch das Beispiel der eigenen verständnisvollen Hingabe an die Sache zu Gipfeln der Ensembleleistung emporzuführen, gelingt im Theater keinem wie ihm. Die Proben verlaufen im vollkommensten Einvernehmen. Walter teilt seinen Leuten die eigenen Empfindungen, die eigene Auffassung der Musik in Worten mit, und seine unzweifelhafte Fähigkeit, sie in die künstlerische Tat zu übertragen, das Vertrauen, das ihm entgegengebracht wird, schaffen die eigentümliche Atmosphäre des gemeinsamen Musizierens. Der Sänger wiederum darf sich auf einen Kapellmeister stützen, der, im Gegensatz zu den meisten, die menschliche Stimme hört, versteht, mit ihr atmet. Mit einem Feingefühl obnegleichen lenkt er sie, trägt sie empor, läßt sie an seinen Verzückungen teilnehmen.

Die Einfachheit seiner Natur zielt auf Mozart. Aber was liest sein Feingefühl aus ihm heraus! Im Gegensatz zu Richard Strauß, der ihn mit natürlicher Sorglosigkeit musiziert, deutet Walter seine Nerven in ihn hinein und erreicht allerdings Wirkungen ganz eigener Art. „Figaro“, „Don Juan“, „Così fan tutte“, die „Zauberflöte“ zumal, sind nunmehr für München neu entdeckt. Der Geist der Spieloper wird durch Bruno Walter lebendig: der „Don Pasquale“ Donizettis erhält neuen Glanz. Das Anmutige, das Musikantische kann sich keine feinfühligere Verlebendigung wünschen. Die Musik hüpfet unter diesen Händen leichtfüßig dahin. Denn es musiziert auch das Auge mit, immer wieder um Anteilnahme des Gefühls werbend und sie erreichend. Und die Feingliedrigkeit der Hand wirkt unermüdlich für Abstufung, Schattierung, Nuancierung.

Gerade diese Liebe zur Spieloper und seine Fähigkeit, sie in zartester Dynamik klingen zu machen, wird seiner Wagnerdarstellung in den Augen der Welt gefährlich. Man behauptet, Walter sei nicht der Mann, das Motiv herauszumeißeln und das Monumentale zu gestalten. In München, wo man Bayreuth so nahe ist, findet das leicht Nahrung. Webers „Oberon“ und „Euryanthe“, überhaupt ein deutscher Spielplan wird aber doch durch ihn gestaltet. Nun ist ja wahr, daß Walter aus manchen Gründen, aus einer natürlichen Anlage heraus nicht Hüter der Tradition, Siegelbewahrer von Bayreuth sein kann. In eine neue Zeit hineingeboren, in der Nähe Mahlers gereift, ist er überdies in anderer Wagneranschauung erzogen als seine Vorgänger. Aber aus tiefen Schächten strömt ihm Musik. Und das Menschliche im Musikdrama wird mit einer Leidenschaftlichkeit verteidigt, die auch Letztes und Höchstes helllichtig ausspricht. Es ist darum nicht wunderbar, daß sein „Tristan“ ein ganz eigenes, besonders liebenswertes Gesicht hat. Das Ekstatische, das Gefühlstiefe, das Romantische wird Ausdruck. Hefiger als sonst wohl ist das Auf und Ab in Tempo und Dynamik. Es gibt lyrische Breiten, in denen sich die Musikseele in sentimentaler Liebe bekennt. Der zweite Akt hat den Klangzauber, der Visionen gibt.

Es ist, als ob sich ihm von diesem „Tristan“ aus der ganze übrige Wagner erschlösse, der nunmehr im Menschlichen seinen Sinn und seine Deutung erhält.

Während so im Residenz- und im Prinzregenten-Theater Münchens Künstlerisches geschieht, das heimische Kunstleben und Festspiele zur Bedeutung wachsen, hat Bruno Walter einen ganzen Stamm von Sängern auf die Höhe ihrer Aufgabe gebracht: da ist der Singvogel Maria Ivogün, die mit ihrer anmutigen, beseelten Koloratur dem Ensemble als wertvolle Kraft eingeordnet wird; da ist Paul Bender, der allezeit getreue, gemühtiefe Bariton; Erb, Brodersen und andere noch gedeihen unter dem wachsamen Auge Bruno Walters, der nach seines Meisters Beispiel das ganze Leben der Bühne mit Verständnis begleitet und mitformt.

Und aus dieser Tätigkeit, die 1921 ein Ende nimmt, geht Bruno Walter stark hervor. Er ist theatermüde und längst für das Podium flügge, auf dem er schon in München besonders für Händel gewirkt hat. Er sehnt sich nach Freiheit, will den mancherlei Anträgen, die nunmehr, zumal von Amerika, an ihn gelangen, entsprechen. Der Betrieb lockt. Auch dies hat seine Schatten vorausgeworfen.

Die Beweglichkeit seines Dirigierens am Pult des Konzertsaales kennzeichnet ihn, aber auch ein Können, das sich erstaunlich gesteigert hat. Die linke Hand nimmt lebhaften Anteil an dieser gestreichten Taktführung. Und alle Taktarten haben ihren körperlichen Gegenwert, ihre ungemein mannigfaltige Ausdrucksart in den Händen, die in unaufhörlicher Entwicklung das Musikantentum des Mannes aussprechen.

Für die Welt ist der Konzertdirigent Bruno Walter zunächst Mahler- und Mozartdirigent. In der Tat hat ja Bruno Walter das Mahlerwerk fortgesetzt: als Herausgeber des „Liedes von der Erde“ und der „Neunten Sinfonie“, die er auch mit tiefster Einfühlung in ihre menschliche Musik aufführt. Von niemandem wie von ihm wird das Welt-schmerzliche, Weltflüchtige, Hoffnungslose des „Liedes von der Erde“



Bruno Walter
Zeichnung von Rudolf Großmann

in Klang übertragen; begreiflich, weil er zu den wenigen gehörte, denen dieser letzte Mahler sich anvertraute. Aber wer etwa die dritte, so leicht ins Gemeinplätzliche abgleitende Sinfonie Mahlers unter ihm hört, spürt, wie das Dämonische, ursprünglich nicht in Walters Natur, auf seine Darstellung des Werkes überspringt.

Und wie hier, so ist auch überall sonst die Einstellung auf die umrißhafte Gestaltung der reinen Orchesterstücke bei Bruno Walter zu bemerken, der einst die Einzelheit auf Kosten der großen Linie hervorhob. Dies die Frucht einer immer gewachsenen, selbstverständlich gewordenen Technik und eines Gefühls der Sicherheit, das die Endwirkung nicht außer acht läßt. Darum darf er heute als der berufenste Ausdeuter romantischer Musik gelten. Seine Durchleuchtung der C-Dur-Sinfonie Schuberts ist nur mit der eines Nikisch zu vergleichen: die Instrumente singen ohne Unterlaß, verführerisch; aber zugleich erhält Schubert eine Kraft und Zielbewußtheit des Aufbaus, wie sie sonst nur zum Schaden des Klanges erreicht wird. In solchen Leistungen gipfelt sein Konzertdirigententum. Amerika hört ihn gern, aber Berlin liebt ihn.

Auch die Oper gewinnt ihn wieder. Wenn er uns auf den Schwingen der Fledermausmusik in das gelobte Land des Walzers, nach Wien zurückführt und an Fritzi Massary als Adele eine gleichgestimmte Partnerin hat, dann erleben wir Feste. Und nicht nur in London, wo er in der Saison einen seit Nikisch beispiellosen Erfolg als Mensch und als Wagnerdirigent hat, sondern auch in Deutschland, in Berlin nähert er sich wieder dem Theater, das ihm so viel dankt, und wird Generalmusikdirektor einer Städtischen Oper. Eine neue Zukunft soll ihm und der Musikstadt Berlin erblühen.

Man mußte bedauern, daß auch er, der schwärmende Romantiker, zu sehr reisender Pultvirtuose geworden war: eine letzte Echtheit ist da. Und es macht Freude, zu sehen, wie sie sich die Welt erobert. Aber noch mehr erfreut das Bewußtsein, daß Walter eine Heimat hat. So kann er sein Bestes, Reife in der Begeisterung, ausstrahlen lassen.

OSCAR FRIED

ZEITEN des Überganges erzeugen Seltsamkeiten auch auf dem Gebiet musikalischer Ausübung.

Das Bohèmetum kann auch dem Dirigententum eine fruchtbare Episode schenken. Oscar Fried ist eine Frucht des musikalischen Bohèmetums.

In der Großstadtzivilisation um 1900 spielt der Kunstbohémien eine besondere Rolle. Der Luxus, die Sattheit namentlich des Berlin jener Zeit braucht ihn als Ergänzung. Als Abglanz des Pariser Montmartre gedeiht das Bohèmetum in den literarischen Cafés dieser Zeit. Der Impressionismus oder schon Neuimpressionismus trägt seine Früchte. Das Artistentum, Nachklang des Pariser „l'art pour l'art“, steht als künstlerischer Luxus in der Blüte. Hier fühlen sich die Angehörigen aller Künste durch Gemeinschaft verbunden. Abgesondert von dem kaiserlichen Mandarinentum, der Politik, die sie ausschließt, nicht ohne Verachtung gegenüberstehend, bilden sie eine Kaste für sich.

Der malerische Impressionismus regt Schriftsteller und Musiker an. Das Impressionistische der Malerei wird fruchtbar; das der Musik, von Debussy jedenfalls am kennzeichnendsten vertreten, wird in Deutschland leicht zur Manier und zur Geste. Der literarische Impressionismus, oft ein reizvolles Spiel mit Malerischem, ist gefährlich, weil auch er zur Geste werden und den Mangel an Kenntnis und Begründung mit rauschendem Klang und glänzendem Schein decken kann.

Impressionistisches Orchesterführertum erhält durch Oscar Fried gerade in dieser Zeit Geltung. Er ist ein Einzelfall: Bohémiendirigent, der oft auch für sich rauschenden Klang und glänzenden Schein zur Bemäntelung mangelnder Kenntnis braucht, darüber hinaus aber doch als anregende, anfeuernde Kraft für die Menschen zwischen 1900 und 1920 wertvoll ist.

Dieser jenseits der Kunst in Berlin Geborene, aber in die Musik Geratene und verhältnismäßig spät erst an die Öffentlichkeit Gelangte ist ein ewig Unvollendeter. Wieviel er verspricht, ergibt sich daraus, daß er schon sehr früh Monographen in Bewegung setzt. Er weiß durch außerordentliche Fähigkeitsproben alle an sich glauben zu machen: als Komponist des „Trunkenen Liedes“ ist er allerdings erstaunlich in seinem Nachfühlen Nietzsches. Diesem verheißungsvollen Anfang folgt nur wenig; jedenfalls nicht Erfüllung. Eindruckskräftig ist nur ein „Erntelied“, das im vorwärtstreibenden, kurzen, schlagenden Massengesang ein sozialistisches Glaubensbekenntnis ausspricht. In den Kreisen der Maler bleibt er heimisch. Als ein in jeder Beziehung Voraussetzungsloser steht er inmitten der neuen Kunstbewegung.

An Gustav Mahler rankt auch er sich als Dirigent empor. Mit raschem Einfühlungsvermögen und mit flammender Begeisterung wird er Verfechter seines Werkes. Er führt das Orchester mit der großen Geste und mit der suggestiven Kraft seiner Atemlosigkeit. Es liegt etwas Hemdärmeliges im Menschen; etwas Überhitztes in seinem Dirigieren. Seine Aufführungen, namentlich der zweiten Sinfonie Mahlers, können ereignishaft wirken, und dieser selbst erfreut ihn durch Zuspruch. Das hebt seinen Kredit vor der Welt, verpflichtet ihn allzusehr.

Es bleibt freilich in vielem ein Rest von Halbentwicklung. Kein Wunder: Genießerfreude wendet sich oft gegen künstlerische Beharrlichkeit. Fried kann sich zwar an Persönlichkeit, nicht aber an Sicherheit im Sachlichen mit den großen Dirigenten messen. So zeigen sich in seinen Darstellungen klassischer Werke, zumal der „Neunten“ Beethovens, immer Lücken des Aufbaus. Stark ist er nur da, wo es die Umrisse des Werkes nicht sind.

Aber die scheinbare Selbstsicherheit des Künstlers und der weitverbreitete Glaube an ihn haben ihn bald zum Dirigenten des Sternschen Gesangsvereins und der Konzerte der „Gesellschaft der Musikfreunde“ gemacht, mit der er sich kräftig für Neues, so für Delius, einsetzt. Auch wie er Schönbergs „Pelleas und Melisande“ beispielhaft vorführt, wird in der Erinnerung haften.

Manches wird eingeholt; der Grundcharakter Friedschens Dirigierens bleibt. Allmählich wird er eine Zugkraft für das Ausland. Rußland beruft ihn. Der Weltkrieg führt ihn nach Dänemark, Wien und in die Schweiz. Seine Erfolge sind unbestreitbar.

Der Heimat ist er entfremdet. Nicht als Mensch, aber als Künstler. Das wurmt ihn. Er gibt Berlin auf, weil es ihn aufgibt. Mag auch manches in ihm Talmi sein: Oscar Fried darf als Kopf und Seltsamkeit unter den Dirigenten um 1900 nicht fehlen.

Schon rüstet er sich zu neuen Taten auch in dem Berlin, das ihn anzieht und abstößt.

OTTO KLEMPERER

EIN schlanker, hochaufgeschossener Mann mit den Augen eines Fanatikers, die hinter Brillengläsern scharf auf ihr Ziel gerichtet sind. Ein wenig gebeugt, aber doch voll Haltung. Die Arme beschreiben Linien, die nicht eckig noch rund sind, die Geste ist ausgebildet, aber nichts Überflüssiges ist zu beobachten. Die Zeichen sind von äußerster Bestimmtheit. Was diese hohe Musikerstirn fühlt und denkt, wird in die Tat umgesetzt. Ohne Pose, überlegen, aber doch mit drängendem Temperament; vielmehr mit einer Besessenheit, die keinen Widerstand kennt.

So stellt sich Otto Klemperer in den Jahren der Reife dar. Denn er war nicht immer so beherrscht. Mit einem Furioso sondergleichen hatte er begonnen. In ihm brannte ein inneres Feuer, das aber auch stark nach außen schlug.

Sein Wachstum fiel in jene Zeit, da Mahler die Geister der Jungen aufs stärkste erregte. Diese Wirkung steigert sich, je weiter die Entfernung von der körperlichen Erscheinung des Mannes ist, der sie hervorruft. In Bruno Walter, der mit Mahler lebte, war Liebe, aber auch Kritik. Diese erzeugt Gemessenheit, Beherrschtheit. Aber für die Jungen, die im Nachklang der Gestalt leben, gab es dergleichen nicht; Klemperer ist zunächst ganz Unbeherrschtheit, aber es wirkt doch nicht bloß ein Temperament, das mit dem sinnlichen Leben verknüpft ist; sondern ein Trieb zum Übersinnlichen, ein Sinn für das Jenseits des Klanges, ein Drang zur Musik an sich.

Wenn in irgendeinem Dirigenten der Gegenwart, so ist in ihm das Schöpferische. Zunächst scheint er ganz Instinktmensch, allmählich aber gewinnt seine musikalische Anschauung klare Umrisse. Dem Betrieb, der alle bändigt und verschlechtert, zu entinnen, die Routine, das große Übel der Zeit, zu überwinden, jede Aufführung ins Festliche zu heben, wird sein Ziel. Von Anfang an umfaßt er jedes Werk mit einer ganz besonderen Inbrunst, durchfühlt es mit einer ganz eigenen Glühhitze, gibt sich aber zunächst in der Arbeit des Theaterbetriebes aus. Auf Empfehlung Mahlers am Deutschen Landestheater in Prag, bei Angelo Neumann, der, obwohl Unternehmer, noch immer das Verheißungsvolle auszuwählen weiß, hat er in den landläufigen Spielplan hineinzuwachsen. Er wird sofort bemerkt, als anfeuernde Führerbegabung erkannt. Das setzt sich in Hamburg fort. Man sieht in ihm die stärkste Persönlichkeit unter den Jungen. Er wird Opernleiter in Straßburg, wo er Hans Pfitzner ablöst, und schließlich Generalmusikdirektor am Kölner Stadttheater.

Aber im Tiefsten und Letzten ist er für keines der gegenwärtigen Opernhäuser geschaffen, weil dem Alltagsbetrieb feindlich, über ihn hinausgewachsen. Sein Wille zum Kunstwerk in seiner höchsten Reinheit wird ihn stets von neuem in Fehden mit den Intendanten treiben, die das Theater von unkünstlerischen Gesichtspunkten aus betrachten. Immer ehrgeizig bemüht, das Theater über sich selbst hinauszuhoben, gleich Mahler dem Festspiel als Ziel zustrebend, muß er sich ganz selbstverständlich in Gegensatz zu allen Vermittlern der landläufigen Opernkunst stellen. Er wird die Kräfte, die ihm dienen können, ohne Rest für sich beanspruchen. Das Orchester wird auf den Gipfel seiner Leistungsfähigkeit gebracht und in gewissenhaftesten Proben hierfür befähigt. Aber nur zu natürlich, daß dieser Kapellmeister, um das Kunstwerk in seiner Reinheit darzustellen, Blick und Ohr auch für die Sänger hat, die er zu Künstlern erzieht, und für die Regie, die er auf die Höhe seiner Kunstanschauung führt. Für ihn gibt es nichts Unwesentlichen.



Otto Klemperer
Lithographie von Otto Dix

Es ist klar, daß der Mensch, der zur reinen Musik drängt, über das Theater hinaus auch ins Konzert strebt. Der Wille zur Linie, die Erkenntnis der Form sind ja wohl in wenigen Dirigenten so stark ausgeprägt wie bei ihm. Er ist wohl der einzige, der sich von dem Chaotischen, das in ihm doch stark anklingt, nicht übermannen läßt. Das Wehen einer Zeit, die im Experimentellen zu versinken droht, trifft auch ihn, aber er ist stark und bereit, eine Synthese in der Darstellung zu geben. Von Mahler geht der Weg zu Schönberg, dessen Grundgefühl auch das seinige ist. Aber zugleich wird der übrige Spielplan umspannt, und die Konzerte in der Kölner Oper sind beweiskräftig für das Wirken eines Musikers, der im Musikantischen wurzelt, mit empfindlichsten Nerven letzte Verfeinerung des Klanges sucht, aber mit gesunder Kraft alle möglichen Folgen der Reizsamkeit, alle Dekadenz und Zersetzung meidet.

Freilich kann nicht ausbleiben, daß der Dirigent, der nach manchen in der Provinz verbrachten Jahren sich immer überraschender entwickelt und schnell aufsteigt, nunmehr auch in den Gastspielbetrieb gerät und so seinem Wirkungskreis etwas entfremdet wird. Aber dies hindert nicht, daß der Spielplan, soweit er von Klemperer betreut wird, sich erneuert, daß Mozart, Wagner, aber auch einige Neuere wie Pfitzner und Schreker in vorbildlicher Art ausgedeutet und zur Wirkung gebracht werden.

Denn bei alledem kommt ihm eben der Sinn für die Wirkung nicht abhanden. Sie ist mit seiner Persönlichkeit verknüpft. Ein Fluidum wird durch das Sinnliche erzeugt, das immer wieder, bei aller Zielrichtung auf das Metaphysische, veredelt, umgewandelt am Werk mitschafft.

Klemperer ist nicht so rasch wie andere, die diese Zeit nach oben trieb, eine internationale Berühmtheit geworden. Mag sein, daß gerade das seiner Reife besonders förderlich war. Er hatte mehr Muße sich zu sammeln, die eigenen Kräfte zu prüfen, aus den Kunstkrisen das für ihn Wertvolle zu retten und fruchtbar zu machen. So ist er so weit

gelangt, in Theater und Konzert die Neuschöpfungen zu vollbringen, die ihn kennzeichnen. Daß er im Theaterbetrieb bei der stockenden Produktion auch manches seiner Hingabe nicht Werte mit seiner Liebe umfaßte, kann nicht geleugnet werden. Aber selbst wenn er etwa ein Werk wie Schrekers „Irrelohe“ aus der Taufe hob, idealisierte er Theatermake und brachte hinter allem schönen Schein und Klang doch einen erklärenden Grundgedanken zur Aussprache.

Ihn also hat Berlin, das noch immer internationale Berühmtheit schafft, erst spät und dann auch nur in einem Teil seines Wirkens kennengelernt. Der Theaterkapellmeister, den es oft umwirbt, ist in Norddeutschland unbekannt, aber der Konzertdirigent darf sich stärkster Wirkungen und einer stets wachsenden Gemeinde rühmen.

Er kommt in eine Stadt der Orchesteroutine, die als Folge des Weltkrieges noch gesteigert ist. Kein Wunder, daß die Proben ihn zunächst in scharfe Auseinandersetzungen mit dem Philharmonischen Orchester treiben. Wie, Haydn, Mozart, Beethoven, Tausende von Malen unter Hunderten von Dirigenten gespielt, wären noch einmal, nein, immer wieder, durchzuproben? Es muß sein, und es geschieht. Diese Klassiker und Romantiker werden nochmals von den Gluten Klemperers durchwärmt, aber doch so, daß nie eine Verweiblichung der Werke durch das Übermaß an Nuancen eintritt. In Tempogebung und Dynamik wirkt immer der Zug ins Große, der alles Kleinliche ausschließt. Rubati und Espressivo werden auf ihre Berechtigung geprüft.

An Mahlers Sinfonie ist die bauende Kraft des Dirigenten Klemperer überzeugend. Man spürt, wie von hier die Phantasie des Nachschaffenden seine besten Kräfte zieht: die durchgehenden, singenden Stimmen, das von letzter Nervenempfindlichkeit durchzitterte Orchester, der Naturlaut, der Schrei werden von einem in einen Gesamtbau einbezogen, dem Ekstase zwar als Triebkraft, doch nur beherrschte Ekstase als künstlerisch wertvoll gilt.

Von da aus aber wird auch alles übrige umgeschmiedet. Klemperer, Angehöriger des neuen, zunächst antiromantischen Geschlechts, neigt

dazu, Herbheit und Größe in allem, was er dirigierend umschafft, überzubetonen. So mögen Monumentalwerke wie Bruckners „Achte“ mit ihrem tragischen Grundton hier ihre endgültige Fassung finden. Aber Schubert, Schumann werden leicht um jene Süßigkeit gebracht, die Teil ihres Wesens ist. Wie neu wiederum stellt sich etwa die Orchesterbegleitung von Brahms' D-moll-Klavierkonzert dar! Die Sinfonie mit Klavier tritt gemeißelt heraus. Der Trotz, der diese einzige Orchestereinleitung schuf und durch den nordischen Nebel ans Sonnenlicht führt, hat sich nie rhythmisch stärker, klanglich zwingender ausgesprochen. Es ist wahr: Mozart, der trotz alledem doch Anmut und Beschwingtheit hat, wird ins Beethovensche gewandt und so auch in seinen Maßverhältnissen von Grund auf verändert.

Aber hier die Vitalität eines rückschauenden, oft buffonesken Strawinsky, dort die Besessenheit des unsinnlichen Krenek finden ihn stark.

Klemperer hat Umriß, steht aber noch im Wachstum. Er wächst mit der Musik.

WILHELM FURTWÄNGLER

ES galt, für den abgeschiedenen Nikisch einen Nachfolger zu wählen. Eine Gründung, auf der das Berliner Musikleben im wesentlichen ruhte, sollte nun ihren dritten Herrn und Meister haben. Das bedeutete: sie hatte sich zu erneuern. Künstlerische Einrichtungen werden von den Persönlichkeiten umgeschaffen. Die Persönlichkeiten müssen wechseln. Sonst verlieren auch die Einrichtungen ihren Sinn.

Unter Nikisch sind die Berliner philharmonischen Konzerte auch für die Welt Wahrzeichen einer musikalischen Kultur geworden. Seine Persönlichkeit hatte etwas Versöhnendes. Und während er in dem norddeutschen Milieu eine dem Ernstesten verhaftete Tradition in sein wunderbar bewegliches, phantasievolles Musikertum eingehen ließ, hatte er auch die Institution der philharmonischen Konzerte zu einem weithin sichtbaren Mittelpunkt des Musiklebens der Welt gemacht.

Es sind nunmehr härtere Zeiten geworden. Ein Weltkrieg hat zunächst politische und wirtschaftliche Umwälzungen, und da Berlin naturgemäß auch Hauptherd aller Wirrungen war, starke Erschütterungen des Musiklebens hervorgerufen. Darum wurde dem Mann, der die philharmonischen Konzerte zu leiten berufen war, eine ganz besondere und verantwortungsvolle Aufgabe zuteil: die Institution hatte ihre Geltung auch in solcher kritischen Zeit von neuem zu beweisen.

Indem man sich für Wilhelm Furtwängler entschied, wählte man den Mann, der das vermochte: einen, der aus der deutschen Musik

hervorgegangen war, der sie mit Willen und Geist verteidigte. Freilich hatte er auch darum so rasch emporsteigen können, weil er mit brennendem Ehrgeiz und rücksichtsloser Energie zur Höhe emporstrebte. Man wußte von ihm, daß er sich nicht von Agenten hin und her schieben ließ, sondern sehr tätig selbst in das Räderwerk des



Orlik, Furtwängler

Betriebes eingriff. So gelang es ihm, mit ungewöhnlicher Schnelligkeit von einem hohen Dirigentenposten zu einem noch höheren bis zum allerhöchsten zu gelangen. Freilich wäre dies nicht möglich gewesen ohne den Glauben an sich selbst, den er auf andere zu übertragen wußte. Er ist in der Ausnutzung der Mittel ein Typ der Zeit, durchaus unsentimental, durchaus Ichmensch, aber doch auch mit so hohem künstlerischen Ziel, daß ihn das Vertrauen der Besten emporträgt.

Er hängt als Sohn des Archäologen Adolf Furtwängler, als ein 1886 in Berlin geborener Süddeutscher, mit der geistigen Kultur Deutschlands innig zusammen, ist aber der Musik ganz ergeben, Kompositionsschüler des Verfechters der Tradition Rheinberger und des Neudeutschen Schillings. Man hält ihn für ein Dirigentengenie. Seine Familie ist so völlig davon überzeugt, daß sie ihn bald im Geiste nicht anders als an der höchsten Stelle sieht. Er macht die Lehrzeit als Korrepetitor durch, kommt von Bühne zu Bühne, wird von Pfitzner und Walter wärmstens empfohlen, ist sehr schnell in Lübeck und folgt 1915 Artur Bodanzky in Mannheim. Er ist Theaterkapellmeister, aber nicht vom Theater, sondern von der Musik aus. Das Sinfonische, das Großlinige, Umrißstarke ist sein Betätigungsgebiet: „Fidelio“, „Meistersinger“ etwa sind ihm nicht nur erreichbar, sondern gestalten sich großartig unter seinem Taktstock. Dabei hat er den Blick für die Bühne nicht.

Aber auch zwischen dem Schaffenden und dem Nachschaffenden bleibt ein Streit auszufechten. Furtwängler komponiert und ist als Schöpfer eines Tedeums in seiner Umgebung hochgeachtet. Da aber die Führerbegabung des Mannes sich entscheidender geltend macht, wird das Schöpferische für das eigene Werk zurückgedrängt, umso mehr als auch das Verantwortungsgefühl im Verkehr mit den großen Meistern sich steigert. Durch zahlreiche Gastspiele befestigt sich der Ruf des Mannes auch in der Reichshauptstadt. Man kann sagen, daß sein Name über Nacht zu klingen beginnt. Und es versteht sich fast von selbst, daß er, zumal an einer Staatsoper, die unter dem Intendanten Schillings steht, Dirigent der Sinfoniekonzerte der Staatsoper wird. Nach einem Jahr bereits hat er auch diesen für die Öffentlichkeit mehr geschlossenen Ort verlassen, um an dem verwaisten Pult Nikischs in Leipzig und in Berlin zu stehen.

Dies ist auch der Beginn seiner Volkstümlichkeit. Schon die äußere Erscheinung und Haltung des Mannes sagt aus, daß er einer anderen Rasse, einem anderen Geschlecht angehört. Ichbetonung und Musikertum prägen sich in ihr aus. Die hohe Gestalt ist unaufhörlich bewegt.

Man weiß und spürt, daß auch Furtwängler, überzeugt, daß das Äußere das Glück des Dirigenten mache, systematisch vor dem Spiegel dirigiert hat, um sich für die große, ihm vorbestimmte Laufbahn zu rüsten. Nichts wird unterlassen, um den Gang der Musik, wie sie sich in ihm spiegelt und von ihm ausstrahlen soll, auch durch Geste zu bezeichnen. Wenn im Anfang der Rhythmus war, so wird er hier mit einer geradezu barbarischen Kraft betont. Kopf und Rumpf arbeiten dauernd; der eine schüttelt sich, der andere biegt sich zurück, beide nutzen ihre Bewegungsfreiheit vollkommen aus. Auch die Technik ist ganz persönlich. Obwohl äußerst abgestuft, geht sie doch auf großlinige Einfachheit. Alles an Furtwängler ist männlich. Die Taktgebung zeigt ihre deutliche Beziehung zum Viervierteltakt an, sie ist in allen Einzelheiten klar. Aber während er sich nach verschiedenen Seiten wendet und die Gruppen anfeuert, steigert sich seine Gebärde unaufhörlich. Man könnte sie ekstatisch nennen, wenn sie nicht auch immer vom Wirkungswillen mitdiktiert wäre. Bei dieser wachsenden Belebung der Geste werden häufig die Noten in rascher Bewegung durch kurze Taktschläge gekennzeichnet, während der linke Arm, ohne je ins Theatralische zu verfallen, in Ballung, Wendung, Bebung der Handfläche die Möglichkeiten der Schattierung anzeigt.

In alledem drückt sich im ganzen Zusammenfallen von Mimik und Musik aus. Es gibt Dirigenten, deren Technik sich viel mehr aufdrängt. Ein Virtuose des Dirigierens ist Furtwängler nicht. Aber es kann geschehen, daß die Geste des Mannes allzu stark hervortritt, weil er sich eigentlich immer bewußt bleibt, wie bedeutungsvoll sie für seine Wirkung ist; wie stark die Suggestion ist, die er auf Spieler und Hörer ausübt. Und genau wie eine Überbetonung der ekstatischen Gebärde eintreten kann, wird sie auch in der Darstellung des Werkes manchmal zu bemerken sein.

Und doch ist diese ganz vom Architektonischen beherrscht. Innerhalb der Architektur mögen sich einzelne Teile gewaltsam verschieben: der Bau bleibt in seinen Umrissen gewahrt. Keine Frage, daß das

darstellende Musikertum Furtwänglers letztlich auf Bach zurückgeht. Die Bässe als Grundlage einer Mehrstimmigkeit, deren Glieder ihm jedes einzelne gleich wichtig sind und der Einheit der Form zustreben, dies ist der Grundzug seines Musizierens. Die Unterstreichung von Kontrabässen und Blech, die er selbst mitsingend anspornt, kann man als typisch erkennen. Bachs Brandenburgische Konzerte, Händels Concerti grossi zeigen diese persönliche Note der Baßbetonung in seiner Wiedergabe. Aber wenn er im Mittelsatz eines Brandenburgischen Konzerts den Platz am Pult mit dem am Flügel vertauscht und nunmehr jene Versunkenheit Bachs im Angesicht des Ewigen zeigt, dann spricht sich in dem nachphantasierenden Klavierspieler die naturgegebene Verbindung mit dem Bachgeist aus. Mögen auch die Akzente der Eroika noch so überstark sein, die Atmosphäre der großen Musik ist hier wie in Brahms, der in seiner ganzen trotzigen Wucht neu entsteht. Überall wird ein Denken in der Mehrstimmigkeit, hindurchgegangen durch eine vorwärtsdrängende Persönlichkeit, fühlbar.

Aber von hier aus wird auch der Weg zur neuen Musik genommen. Nicht wahllos also, sondern von dem Gesichtspunkt der Form aus. Wie er Anton Bruckner, den er als ein Berufener deutet, geistig beherrscht und zusammenfaßt, wie er den ihm fernerem Mahler in sein Formgefühl eingehen läßt, so ergreift er auch Schönberg und Stravinsky, die er beide als Gestalter in der Musik unserer Zeit versteht.

Vorsichtig, aber doch systematisch also wandelt er durch seine Persönlichkeit die Institution um. Auch er, dessen Name in so kurzer Zeit Glanz gewinnt, tritt nicht nur die Fahrt nach London, sondern selbst nach Amerika an und mehrt das Prestige des deutschen Dirigententums in einer Zeit, wo dies schwerer ist als früher.

Der Deutsche unter den Führenden des jungen Dirigentengeschlechts.

MONTEUX UND ANSERMET

WENN, nach Bülow, im Anfang der Musik der Rhythmus war, so hat Frankreich einen starken Anteil an ihr. Die rhythmische Vielfältigkeit des Franzosentums in der Musik ist in der Tat von hoher Bedeutung. Der Rhythmus wird aus dem Körper und aus dem Geist gezeugt. Da er zunächst dem Szenischen zustrebt und sich in ihm betätigt, verkümmern andere Teile der Musik. Im Zeitalter des Rokoko scheint sie allerdings auch außerhalb der Szene stark. Und doch: wenn wir näher hinhören, ergeben sich Assoziationen mit dem Bild und mit der Szene.

Die Taktierkunst hat aber in Frankreich, wie schon einleitend gesagt, ihre ersten Siege gefeiert. Hier lebte ein natürlicher Ehrgeiz, die rhythmische Bewegung in das Mimische zu übertragen und zugleich die verschiedenen Träger der Bühnenwirkung auf einen Generalnenner zu bringen.

Merkwürdigerweise haben dieser rhythmische Instinkt und die manuelle Begabung, die ihm entspricht, doch gerade in der Zeit, wo das Dirigententum Epoche macht, nicht geholfen, die große Persönlichkeit eines Orchesterleiters zu zeugen. Auch Habeneck, Vorbild für die Beethovenkultur in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, ist deutscher Abstammung.

Erklärt kann dieses Fehlen der großen Dirigentenpersönlichkeit nur so werden, daß auch die musikalische Massenseele fehlt, aus der ein großer Dirigent hervorgeht. Nur vom Hintergrund einer Musikkultur,

die Aussprache einer tiefinnerlichen, einer Gemütsbeziehung zur Musik ist, kann sich die Erscheinung des Dirigenten abheben: er ist ihr Sprecher, er faßt Kulturwerte in der Aufführung zusammen, führt die musikalische Massenseele auf eine Einheit zurück.

Darum bleibt auch Habeneck eine Einzelercheinung. Zögernd nur übernimmt jemand die Nachfolge in einem Lande, wo doch das Instrumentalspiel von jeher auf hoher Stufe stand. Man hat Etienne Padeloup, den Begründer der „Concerts populaires de musique classique“ als tüchtigen Mann zu verzeichnen; man bemerkt eine Steigerung in Edouard Colonne, der in den „Concerts du Châtelet“ Beethoven und Berlioz mit scharfem Profil und mit außerordentlicher Wirkungskraft aufführt. Die Wagnerzeit hebt Charles Lamoureux als tatkräftigen und starken Orchesterleiter empor, der das neue Glaubensbekenntnis verteidigt. Man lernt ihn auch auswärts kennen. Camille Chevillard übernimmt das gut gezogene Orchester und führt es in Ehren. Gabriel Pierné hat inzwischen Colonne abgelöst und ist, selbst Schaffender, als Dirigent ohne stärkere Persönlichkeit an der Arbeit. Ganz anders hebt sich André Caplet als Dirigent ab. Das „Martyre de Saint-Sébastien“ Debussys zeigt diesen tiefinnerlichen Jünger des Meisters auf der Höhe musikalischer Darstellungskunst. Aber er fühlt sich in seinem Schaffen gehemmt und verzichtet daher auf eine Betätigung, die ihm den Lorbeer nicht versagen würde. Ein ganz uneitler Mann. Allzu früh vom Jahrmarkt der Eitelkeiten abgetreten, stirbt er auch allzu früh.

Die Musik ist zwar in weitere Volkskreise Frankreichs gedrunken, aber für eine Entwicklung des Dirigententums von innen heraus fehlt der Antrieb.

★

Eine neue Wendung war durch die Vorherrschaft des Balletts, zumal des russischen Balletts, eingetreten. Ein Russe von künstlerischer Gesamtkultur, zeugungskräftiger Phantasie, Serge Diaghilef, kommt, weil er ein größeres Betätigungsfeld für seine Fähigkeiten sucht, 1907 nach Paris,

bringt russische Musik mit den vorzüglichsten russischen Künstlern dorthin, setzt Moussorgsky und Rimskij-Korssakow in Szene und be-



Ansermet

ginnt jene Vorführungen des russischen Balletts, die, unter Mitwirkung von ersten Komponisten, Tänzern, Malern geradezu umwälzend wirken.

Das Ballett, ein rhythmisch sprühendes Meisterwerk von Licht und Farbe, könnte sich notwendig als neuerstandene Kunstgattung nicht mit den Taktschlägern am Dirigentenpult begnügen, die bis dahin für gut genug gehalten wurden; um so weniger, als der vielfältige Rhythmus nicht nur eine bewegliche Hand, sondern auch Geist und Temperament forderte.

Ravel und Debussy hatten dem Ballett einen kleinen Anstoß gegeben. Aber die wahrhaft anfeuernde Kraft des russischen Balletts ist Igor Strawinsky. Mit ihm, der sich Diaghilef verbindet, wandelt sich der Tanz aus dem Geiste der russischen Musik derart, daß es sich an Ausdruckskraft ungeahnt bereichert, um schließlich von ihrer über sie hinauswachsenden Genossin überwunden und verlassen zu werden.

Der Dirigent also, der in den Geist des Balletts hineinwächst, muß gleichfalls über dieses hinauswachsen. Der Einklang von rhythmischer Bewegung und Mimik auf der Bühne mit dem Orchester ist zwar auch von Minderen zu erreichen; aber sobald die Musik beginnt, vom Rhythmus ausgehend sich zur Selbstherrlichkeit emporzusteigern, die wiederum das Ballett beeinflußt, bedarf es einer dirigierenden Persönlichkeit. Und da nunmehr von hier aus die neue Musik überhaupt sich wandelt und in den Bereich des Konzertsaaes übergreift, wird der Ballettdirigent zu einem wesentlichen Förderer der Musikmoderne.

Zwei Beispiele für diese Emporentwicklung des Ballettdirigenten bieten sich dar: Pierre Monteux und Ernest Ansermet; Franzose der eine, französischer Schweizer der andere. Sie geben Typisches.

Monteux hat in Oper und Konzert als Spieler gewirkt, bevor er Führer wird. Das russische Ballett, mit dem er Ravels „Daphnis und Chloe“, Debussys „Jeux“ bringt, macht ihn dazu. Der „Sacre du Printemps“ findet ihn auf erhöhtem Piedestal; denn an ihn knüpft sich zunächst der Skandal. Er ist gewillt, von da aus seine Arbeit für die neue Musik zu beginnen. Er gründet die „Concerts populaires“ im Casino de Paris. Strawinsky also ist Ausgangspunkt seines Förderwerkes; aber es umfaßt alles, was für die Welt Bedeutung gewinnt.

Ihm ist die Konzertaufführung nicht nur von „Petruschka“, sondern auch jenes ein Jahr vorher vom Publikum lärmhaft abgelehnten „Sacre du Printemps“ zu danken.

Ein moderner Dirigent. Der typische Franzose, ja, Pariser, geistig allem nahe, was zu seinem Verstand und zu seinem Feingefühl spricht. Nicht von dem Maß für Bach und Beethoven, aber mit der Fähigkeit poetischen Nachempfindens für Debussy, den er im Tiefsten begreift und in Klang überträgt. Sein Sinn für das Detail versagt nie. Ein Mann von Geschmack, der auch nichts Auffälliges in der Geste hat.

Es wird Krieg, der auch mit den Waffen der Kunst, auch mit denen der Musik geführt werden soll. Monteux scheint dazu geschaffen. Er reist als Propagandist für französische Musik durch die Vereinigten Staaten. Kaum sind diese in den Krieg eingetreten, wird die deutsche Tradition in Boston abgebrochen, das Orchester macht Miene zu zerfallen, Monteux, der an seine Spitze tritt, hat Mühe, es zusammenzuhalten, und es gelingt ihm, nach mancherlei halben Erfolgen, sich mit allen Ehren dort zu behaupten. Er hat jedenfalls auch in Amerika der neuen Musik einen Sieg erstritten, ohne freilich das amerikanische Musikleben dauernd beeinflussen zu können.

★

Die andere Persönlichkeit, Ernest Ansermet, prägt das Typische noch persönlicher aus. Eine hervorragende geistige Kraft, eine Meisterschaft der Analyse, eine ungewöhnliche Lebendigkeit bezeichnen eine musikalische Ausübung, die erst auf Umwegen ihr Ziel erreicht. In Vevey geboren, Mathematiklehrer in Lausanne, studiert er auch bei Ernest Bloch, dirigiert in Montreux und in Genf. Nicht leicht wird er der Schwierigkeiten Herr, die ihm durch seinen verspäteten Eintritt in die Kunst bereitet werden. Die Partitursicherheit und die technische Beherrschung des Orchesters findet sich erst allmählich ein.

An Strawinsky und dem russischen Ballett formt sich, wächst und vollendet sich der Dirigent Ansermet. Die Übereinanderschachtelung

von Rhythmen, die sich doch auf eine rhythmische Grundformel zurückführen lassen, regt seinen analysierenden Geist an, wie sie seinen der mimischen Darstellung günstigen Körper zur Mitschwingung veranlaßt. Man kann sagen, daß dieser Mann, mit dem Bart des Propheten, vor dem Orchester stehend, dem Tanz auf der Bühne einen anderen gegenüberstellt. Aber wie er der ideale Ballettdirigent ist, so wird er auch der ideale Strawinsky-Dirigent im Konzertsaal. Der „Sacre du Printemps“ in der Deutung Ansermets, aus der genauesten Kenntnis der Absichten des internationalen Russen, aus der lebendigsten Einfühlung in das Wesen dieser Musik geboren, kann nicht sinnfälliger ausgesprochen werden als von einem, der den „Sacre“ im Ballett verteidigt und erkannt hat, wie sehr er von da in den Konzertsaal strebt. Er macht die Form dieses Werkes, die er in Worten zu deuten nicht müde wird, ebenso einleuchtend, wie er Klang klar gegen Klang stellt. Trotz der augenfälligen Geste eines überaus beweglichen Körpers, der immer im Begriff ist, dem Podium zu entschweben, lenkt er doch den Blick auf das Gefüge und auf den tieferen Sinn der Musik. Die Vielfältigkeit des Rhythmus, tänzerischer Ausdruck geworden, ist doch durch den Geist auf die gewollte Einheit gebracht.

Und vom Geist aus wird die Brücke nicht nur zum übrigen Strawinsky, sondern zur anderen Musik geschlagen. Mag auch die der Russen, die Debussys und Ravels sein nachschaffendes Künstlertum am stärksten anregen, so bleibt ihm doch schließlich nichts Musikalisches fremd.

In Ansermet hat der Ballettdirigent sich zu einem der stärksten Mittler der neuen Musik gesteigert. Er führt sie durch Europa und Amerika.

THOMAS BEECHAM

ENGLAND, ein Paradies des Lebens, ist gerade darum, wie bekannt, kein Paradies der Kunst. Die vererbte, einheitliche Daseinsform, eine angenehme Gesellschaftlichkeit, politische Gesamterziehung von Jahrhunderten wehren sich gegen jede ernstere Störung durch leidenschaftliche künstlerische Erregungen. Der vollendete Gentleman und der vollendete Musiker widersprechen sich.

Zähigkeit und Gleichmut sind nirgendwo zu finden wie hier. Der Künstler also, der Mann der Überraschungen, der Plötzlichkeiten, hebt sich von dieser Umgebung als ein im Grunde unenglisches Wesen ab. Man nimmt seine Gaben gern entgegen, verehrt und feiert ihn, wie etwa Nikisch und Kreisler, aber man lebt in einer inneren, unüberbrückbaren Entfernung von ihm. Nicht seine Kunst allein jedenfalls gibt ihm den Widerhall, der sehr stark sein kann.

Begreiflich darum, daß der englische Künstler noch weniger als ein anderer Prophet in seinem Lande gilt. Je schärfer seine Persönlichkeit sich ausprägt, je unabhängiger von durchschnittlichen Lebensgewohnheiten er sich gibt, desto weniger darf er auf dauernden Mitklang seiner Kunst rechnen.

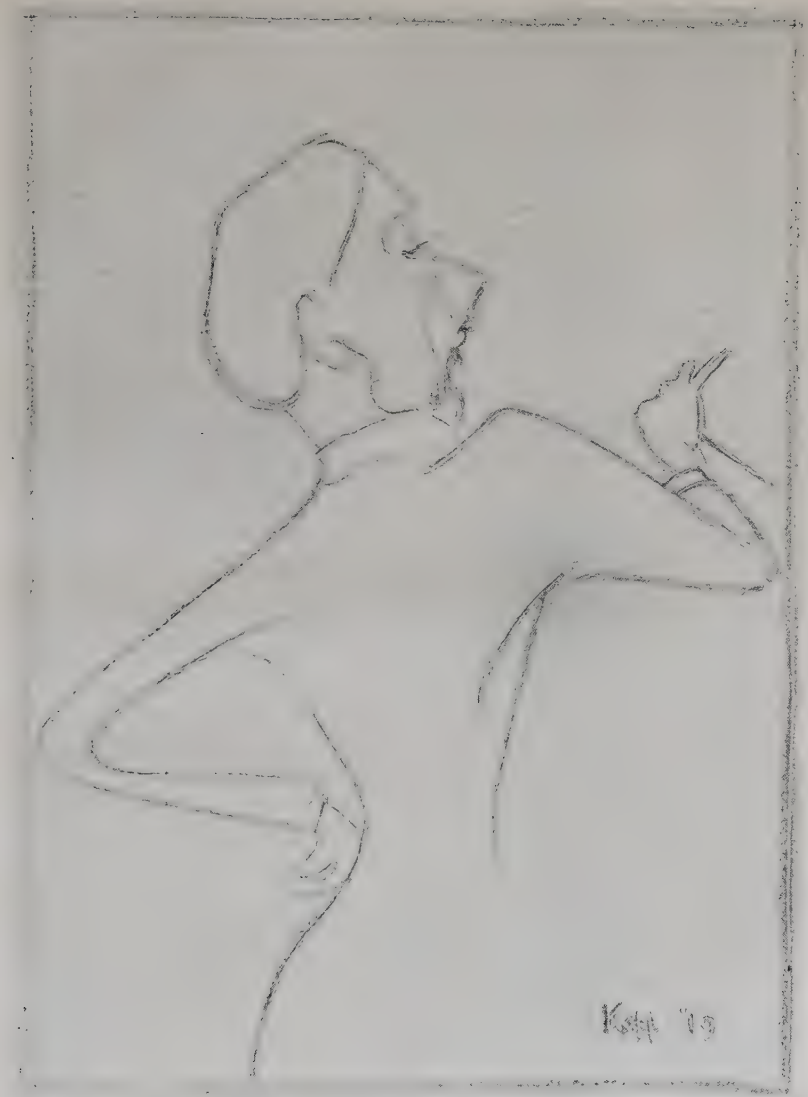
Es fehlt also in England mehr als sonst in Europa ein musikalischer Hintergrund, aus dem das Orchester und seine Dirigenten herauswachsen. Aber der materielle Wohlstand ist doch so groß und gesichert, daß von jeher auch die Kunst, zumal die Musik, angeworben werden kann. Seit 1813 gibt es eine Royal Philharmonic Society, die ständige

Konzerte veranstaltet. Doch erst von 1895 an, mit der Begründung der Queen's-Hall-Konzerte, beginnt etwas wie eine mittlere Musikkultur. Der Mann, der sie schafft, Henry Wood, ist entschlossen, mit Zähigkeit zu säen und allmählich zu ernten. Kein ehrgeiziger Pultvirtuose, sondern ein Erzieher, der ein ständiges Orchester in beharrlichen Einzelproben zur Einmütigkeit des Musizierens emporpflegt. Indem er dies tut, will er dem Mittelstande Englands eine Musik schenken, die er vorher nicht hatte. Es wird eine kontinentale Mittelhöhe angestrebt. Wood leistet solche Arbeit vornehmlich in den Promenaden-Konzerten. Aber er kann es nur, weil er nie stehenbleibt, nach allem ausschaut, was Gegenwart und Zukunft hat. Die Musik der Umwelt, mit besonderer Berücksichtigung Wagners, wird in das Programm aufgenommen. Es wird nicht nur in London, sondern auch in der Provinz durchgeführt. Der Boden Englands, Industrieboden, soll mit Musik gedüngt werden. Dies geschieht in der Zeit, da fremde, meist deutsche Dirigenten, ein Hans Richter, Nikisch, Mottl teils in Covent Garden, teils im Konzert erfolgreich sind. Indes besteht auch seit 1904 das London Symphony Orchestra, von Anfang dazu geschaffen, ausländische Berühmtheiten als Zugkräfte am Pult zu sehen. Denn es ist für die Engländer typisch, daß sie zu den Künstlern ihres Stammes nicht das gleiche Vertrauen haben wie zu den von auswärts kommenden.

Das alles nimmt Henry Wood, oft in friedlicher Zusammenarbeit mit den ausländischen Größen, oft als Begleiter berühmter Solisten, als selbstverständlich hin. Er bleibt der feste Punkt, um den sich die Orchestermusik Englands dreht. Gibt es trotzdem kein Musikpublikum in England, so ist es nicht seine Schuld. Man freut sich dieser nimmermüden Kraft und Begeisterungsfähigkeit eines, der allmählich zu hohen Ehren gelangt, doch nichts Höheres kennt, als mit untrüglicher Sicherheit und feinstem Ohr Musik, alte und neue, zu verbreiten.

Auch das Festland schätzt ihn, die verkörperte Tüchtigkeit.

★



Thomas Beecham
Zeichnung von Edmond X. Kapp

Das Außerordentliche aber, das von jener, auf angelsächsischem Gebiet so seltenen, weil durch den week-end-Geist gehemmten Reizbarkeit herkommt, gedeiht dank einem Glücksfall: Thomas Beecham bringt es den Engländern; verschafft ihnen Festtage der Kunst; muß aber schließlich erfahren, daß er Prediger in der Wüste ist. Er kann nicht zur Vollreife gelangen, weil er nicht vom Verständnis einer künstlerischen Mehrheit getragen ist. Aber auch so wie er ist, auch in seiner Wirksamkeit gelähmt, bleibt er nicht nur eine Merkwürdigkeit innerhalb des Engländeriums, sondern auch eine Kraft, die irgendwie fruchtbar wirkt.

Dieser 1879 in der Nähe von Liverpool geborene Engländer ist von Anfang an ganz gegen die Regel: ein künstlerischer Mensch, allem Anreiz zugänglich, aber gerade darum nicht leicht in einen Beruf einzuordnen. So begabt, daß er vielerlei gleich gut leisten könnte; doch schließlich im Tiefsten der Musik ergeben, fähig, die Oper in England zu beleben, ja vielleicht zu erneuern. Englische Oper gibt es bis dahin nicht. Wer gewohnt ist, sich zu beherrschen, wird nur schwer den Mut zur Selbstentblößung in der Oper finden können. Beecham stärkt den Engländern jedenfalls den Mut hierzu und legt den Grund zu einer künftig möglichen englischen Oper.

Gegen die Regel: ein Zehnjähriger gründet ein Dilettantenorchester, springt einmal in einem Konzert seines Vaters für Dr. Hans Richter ein. Er lernt bei seinem Vater, bei dem und jenem; von regelrechtem Musikunterricht ist nicht die Rede; in dem England, das in seinem Royal College of Music immerhin eine Lehranstalt für die Vielzuvielen besitzt. Zu diesen eben gehört Beecham nicht. Ein Mensch von Unabhängigkeitsgefühl, das auch durch den Reichtum seiner Familie gestärkt wird. Von 1902 ab, wo er berufen wird, als Dirigent mit einer Operntruppe herumzureisen, beginnt seine Leistung für die Öffentlichkeit. Aber er ist unberechenbar und immer bereit, Beziehungen zu lösen. Er dirigiert nicht nur, sondern schreibt, nach notdürftigem Unterricht, Opern. Dann wieder ist er mit dem Queen's-Hall-Orchester

verknüpft, gründet ein anderes, das seinen Namen trägt: Beecham Symphony Orchestra. Immer wieder finden wir ihn auf dem Wege zu irgendeiner künstlerischen Tat; aber die sein Werk krönende bleibt die Aufführung auch der jüngsten Opern in Covent Garden und anderen Londoner Bühnen. Denn die Oper hat sich in London, trotz dem Dasein der Royal Opera Covent Garden, immer von neuem ein Heim zu suchen.

Der Mann am Dirigentenpult, obwohl durchaus mit der Partitur vertraut, überläßt doch das Höchste dem schönen Zufall der Stimmung. Er sammelt die besten Spieler um sich, ermüdet sie nicht durch Proben, sondern läßt immer noch etwas für die Endleistung übrig. Diese mag, nicht in allen Teilen und Einzelheiten vorbereitet, gelegentlich ungleichwertig sein; aber sie ist von einer Persönlichkeit getragen und bestimmt. Nicht seltsam, daß die schillernde Halbkunst des Halbengländers Frederick Delius an ihm einen verständnisvollen Fürsprecher findet. Gerade die Dämmerfarbe von Paris und Stücke wie „Appalachia“ und die Tanzrhapsodie gehen hier durch das Medium einer gleichgestimmten Persönlichkeit hindurch. Und die Russen werden von diesen feinen Händen, von diesen erregungsfähigen und neuerungssüchtigen Nerven in all ihrem Farbenreiz ausgedeutet. Mit solchen Gaben, denen sich auch die einführende Darstellung Mozartscher Werke anreicht, weiß er sich seinen Landsleuten angenehm zu machen, ohne doch die Überzeugung zu erschüttern, daß er ein Dilettant sei.

Dieser sein künstlerischer Dilettantismus aber treibt ihn dazu, den Engländern die Bekanntschaft von Werken wie Strauß' „Elektra“ und Delius' „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ zu vermitteln, mit einem Feingefühl und mit einer Eindringlichkeit, wie sie die bestgebildeten englischen Musiker nicht aufbringen. Sein Wesen ist das Impressionistische. Mit diesem ergreift er „Salome“, „Pelleas und Melisande“, ist aber auch englischen Opern ein entgegenkommender Ausdeuter. Er führt sein Orchester auch erfolgreich durch das Ausland.

Der Krieg schränkt seine im besten Sinne internationale künstlerische Tätigkeit für die Lebenden notwendig ein. Aber noch immer weit

sich sein Spielplan: Bach, Mozart, Wagner, Verdi, Puccini, Moussorgsky, Rimskij-Korssakow, Bizet, Massenet und mancher andere leben in England von der Arbeit seines Taktstocks, die aber nicht nur diese bleibt. Denn hier ist ein künstlerischer Anreger und Ordner wie wenige an der Arbeit, immer gerüstet, die mitwirkenden Faktoren zur Höchstleistung zu führen. Die Beecham Opera Company, das Grand Opera Syndicate, unter dem er schließlich wirkt, sind die Vorläufer der British National Opera Company. Die Oper in englischer Sprache ist von Beecham, der auch die in deutscher Sprache förderte, vorgebildet worden. Ist sie heute noch unzulänglich und auf fremde Muster angewiesen, so dankt sie doch Thomas Beecham ihre Grundlegung.

Der geschäftliche Bankrott macht dieser Laufbahn ein vorzeitiges Ende. Die durch den Krieg und seine Folgen geschaffenen Verhältnisse hemmen Unternehmungsgeist und Mäcenatentum. Aber es ist zu hoffen, daß Thomas Beecham wiederum in das künstlerische Leben Englands tätig eingreifen wird.

SERGE KUSSEWITZKY

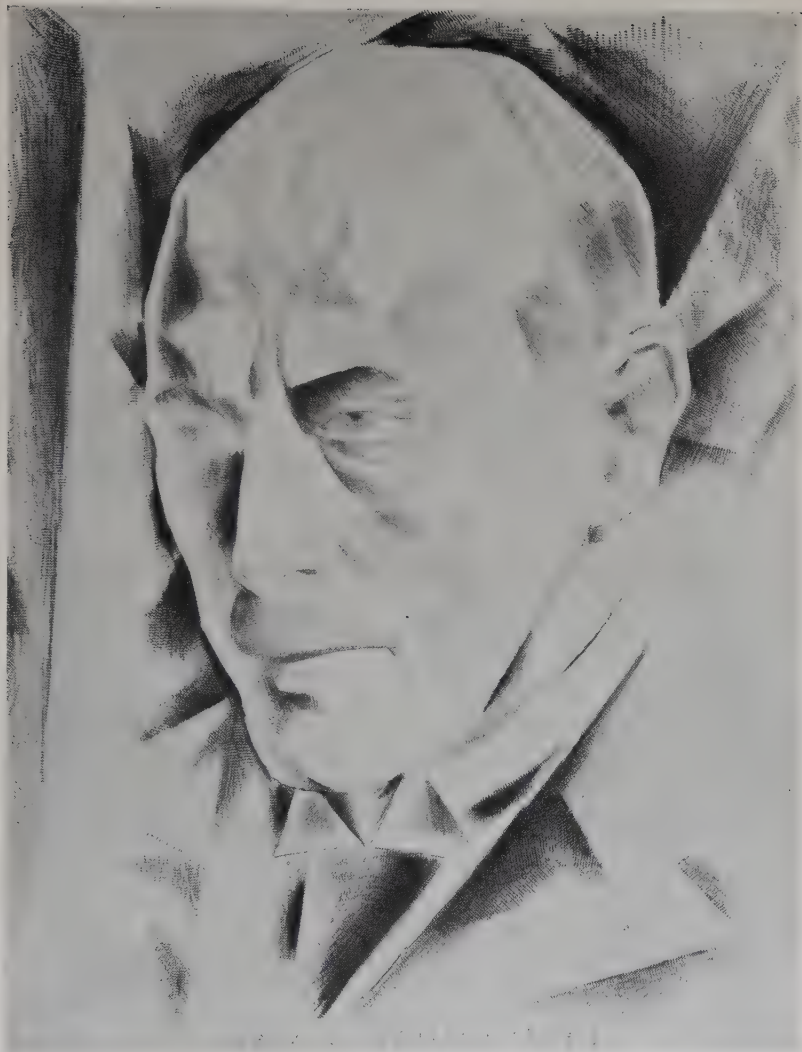
AUS einem Kontrabaßvirtuosen wird ein berühmter Meister des Stabes.

Rußland, das Land der Orchesterfarbe, stellt spät erst Dirigenten heraus. Denn es dauert lange, bis die Farbe den Halt der großen Linie hat. Das Heil wird vom Ausland, von Deutschland zumal, erwartet. Es gibt freilich einen Wassily Safonow, der das Orchester in den Konzerten der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft ruhig, überlegen, ohne Taktstock, doch wirkungsvoll führt; und Alexander Glasunoff, der ein unerschütterlicher Akademiker des Stabes ist.

In diesem Land der unbegrenzten Möglichkeiten ist auch die Laufbahn eines Musikers voll von Überraschungen. Weltkrieg und Revolution, nirgends so folgenschwer wie hier, tun ein übriges, das Seltsame zu erzeugen.

Kussewitzky ist eine Seltsamkeit. Obwohl mit allen Zeichen der Frühreife, wird er doch erst als reifer Mann ein Dirigent von internationalem Ruf.

In Twer, wo er 1864 geboren ist, lernt er bei seinem Vater, einem Orchesterspieler, die Anfangsgründe der Musik, dirigiert sogar im Stadttheater. Aber nicht das Petersburger Konservatorium nimmt ihn auf, sondern die Musikschule der Philharmonischen Gesellschaft, wo der arme Junge ein Stipendium als Kontrabassist genießt. Orchestermusiker wird und bleibt er lange Zeit, bis er als Kontrabaßvirtuose Aufsehen erregt. Er ist 32 Jahre alt geworden. Sein Weg führt ihn



Max von Schillings
Radierung von Michael Fingesten

auch nach Berlin. Hier, mitten im musikalischen Großbetrieb des Orchesters weitet sich ihm der Blick. Allerdings gibt ihm auch nur ein Zusammentreffen glücklicher äußerer Umstände die Möglichkeit, seinen Traum erfüllt zu sehen. Er kann sich in Muße für die Dirigentenlaufbahn vorbereiten: mit Schülern der Berliner Hochschule für Musik dirigiert er sich durch alle Werke des klassischen Konzertspielplans hindurch. Sein Beispiel ist Nikisch. Man sieht ihn auch in Berlin auf dem Podium, auf dem er vorher als Kontrabassist gestanden hatte, und kann hier die elegante Sicherheit des Mannes vor dem Orchester bewundern. Schon spürt man den Weltmann am Pult. Er gründet ein eigenes Orchester, einen eigenen, den Russischen Musikverlag, wird führende Persönlichkeit in Rußland, das er konzertierend nach allen Richtungen bereist. Und es blüht der Verlag: das neue Rußland in der Musik, mit Scriabine an der Spitze, kann sich keine bessere Vertretung wünschen.

Aber der Künstler, der sich anschickt, international zu werden, wird von neuem gehemmt: Zusammenbruch und Umsturz zerstören das Aufgebaute und halten ihn in Rußland zurück, wo er als Leiter des staatlichen Orchesters tätig ist. Von 1922 ab kann der nunmehr Sieben- undfünfzigjährige hinaus in die Welt. Sie ist völlig verwandelt. Nach einem Sprungbrett zum Ruhm suchend, wendet sich Kussewitzky in die Länder der Entente. Zwischen Paris und London spielt sich das Leben des Dirigiervirtuosen zunächst ab.

Denn das ist er. Er weiß aus dem, was die Natur ihm an äußerer Wirkungsfähigkeit geschenkt hat, den größtmöglichen Vorteil zu ziehen. Er kennt die Zündkraft der schönen Geste, die durch das Spiel der Hände noch unterstützt wird. Und nicht nur dadurch, sondern auch, wie Hände und Arme im Schwarzweiß der Kleidung stehen und sich bewegen, das hat er bis ins Letzte ausstudiert. Seine ausgebildete Mimik dient allerdings einem ganz seltenen Sinn für Klang und Dynamik. Er stuft mit sicherstem Gefühl ab; er verliert sich nie bei aller Lebendigkeit und Leidenschaft. Und dem genauen Kenner des Orchesters gehorcht der Apparat. Erschütterungen gibt es nicht.

Er ist zum Anwalt der neuen Musik geschaffen, soweit sie sich in bewegten Klang umsetzen läßt. Die Russen erleben unter ihm ihre Erfüllung. Nicht so sehr in der Oper, wenn er „Boris Godunow“ auführt, sondern im Konzert hilft er ihnen zum Erfolg wie keiner sonst. Rimskij-Korssakows „Scheherezade“ glüht in russisch-orientalischem Glanz. Kussewitzky hat eine Neigung und Fähigkeit zur Pointe, die ihn zur Primadonna werden läßt. Er wird von dem Willen zum Effekt, dann von der Freude an ihm weiter getrieben. Aber seine Klarsichtigkeit in der Disposition der Werke ist nicht zu verkennen. In dem Sinne des klugen Aufbaus und der Abstufung der Klanggruppen probt er sie durch und ist des Endergebnisses sicher, wenn es zur Feuerprobe der Aufführung kommt.

In Paris hat Kussewitzky in den glanzvollen Konzerten der Großen Oper vornehmlich die Musik der Franzosen und Russen verteidigt. Die Ravel, Milhaud, Honegger hier, die Scriabine und Strawinsky dort sind die Götter, denen er vor allen dient. Aber gerade weil er Scriabine, den klangschwelgerischen, wenn auch von Grübeleien angekränkelten, im „Poème de l'Extase“ und im „Prometheus“ mit dem vollen Einsatz seiner Persönlichkeit, also subjektiv ausdeutet, was sein höchster Ruhmestitel bleibt, verschiebt er wohl Strawinsky, der dem nachschaffenden Dirigenten nicht so viel Freiheit einräumt. Der hat seine eigene Dynamik, seine eigene Metronomik.

Rasch ist Kussewitzky international geworden. Der Weg nach Amerika steht ihm offen. In Boston wirkt er als Nachfolger Pierre Monteux' in einem umfassenden Konzertspielplan.

Zum ersten Male hat Rußland einen Dirigenten in die große Welt ausgesandt. Die russischen Schaffenden namentlich haben ihm zu danken. Und sein Virtuositentum bleibt lebendige Kraft der Gegenwart.

BLECH, SCHILLINGS, STIEDRY, KLEIBER

VERSETZEN wir uns in die allergegenwärtigste Gegenwart. In das Kapellmeisterchaos, das chronisch wird.

Der Spätsommer 1923 bringt die Musikkreise Berlins in heftigste Aufregung. Man hatte Leo Blech, den Generalmusikdirektor der Staatsoper und ihre stärkste Stütze, aus seinem Amte scheiden sehen. Er hatte eine ehrenvolle Laufbahn hinter sich. In Aachen geboren, zunächst dem Kaufmannsstande angehörig, Schüler Humperdincks, ist er bald Kapellmeister am Deutschen Landestheater in Prag und wird so mit dem buntesten Spielplan vertraut. Selbstschaffend und mit dem Einakter „Versiegelt“ ein getreuer Bewahrer des Meistersingerstils, rückt er mehr und mehr in den Vordergrund. Seit 1906 an der Berliner Königlichen Oper, ist er von hohem Wert für die Spieloper, erobert sich aber sehr schnell auch mit außerordentlicher Beharrlichkeit alle anderen Gebiete, so daß er, neben Richard Strauß und Karl Muck, immerhin anerkannt und mit dem Titel Generalmusikdirektor geschmückt wird.

Dieser Theaterkapellmeister war ein Gipfel der Tüchtigkeit und Zuverlässigkeit; so genau in den Proben, daß er nichts dem Impuls überläßt; ein Musiker, der sich selbst seine Gefühlsregungen in die Partitur einzeichnet, aber die Aufführung mit der Überlegenheit eines Feldherrn und mit äußerster Feinhörigkeit lenkt; also sicherste Gewähr für den einwandfreien Ablauf jeder Vorstellung.

Eine Kapellmeisterkrise wird scheinbar beendet, indem man einen ganz jungen, hier unbekannten Mann, Erich Kleiber, über Nacht zum alleinherrschenden Generalmusikdirektor der Staatsoper macht. Alle seine Forderungen sind bewilligt. Das Haus soll künftig seinen Kurs steuern. Ein anderer soll ihm geopfert werden: Fritz Stiedry, bisher erster Kapellmeister, eine tief künstlerische, aber innerlich zerrissene, in ihren Zielen nicht ganz klare Natur, doch ein Mensch, der gerade bei der Jugend hohes Vertrauen genießt, soll ihm unterstellt werden, nimmt aber seinen Abschied. Der Intendant Max von Schillings selbst bietet dazu die Hand; auch er, obwohl im wesentlichen Komponist, doch immer bereit, den Taktstock zu führen, den er nicht geschmeidig, aber mit der vollendeten Sicherheit des Musikers handhabt. Er kommt vom Münchener Kreise, hat in Bayreuth einstudiert, in Stuttgart alles, was neu war und sich nicht allzu weit vom Wagnerschen entfernte, aufgeführt. Kein Feuergeist, aber fähig, einen Wagner großen Stils hinzustellen wie wenige.

Der junge, plötzlich von Mannheim nach Berlin hergewehrte und zu so hohen Würden aufgestiegene Kapellmeister Erich Kleiber stammt aus Österreich. Wenn nichts anderes, so verrät schon die blitzschnelle Art, wie er alle maßgebenden Personen, vom Minister bis zum Intendanten, seinen Absichten willig macht, eine ganz außerordentliche Willenskraft. Aber genau so weiß er sich auch dem Orchester der Staatsoper, einer Schar, in der die Künstler in der Mehrzahl sind, aufzuzwingen. Man spürt es in einer „Fidelio“-Aufführung, die ohne viele Proben mit starker Hand zusammengefaßt und kontrastreich gestaltet wird. Die Kontraste mögen zu scharf sein, aber sie bezeugen eine Faust. Wie erreicht er es, daß diese an erste Dirigenten gewöhnten Musiker ihm einmütig folgen! Und nicht nur sie, sondern auch die Menschen auf der Bühne sind in seinem Bann. „Aida“ schon wird zu einer Sensation. Denn hier zeigt sich eine in eingehenden Proben erreichte, mit Temperament durchgeführte Herausmeißelung des Rhythmus, die oft etwas Gewaltames hat. Aber alle Mitwirkenden, ob Spieler, ob Sänger,

haben sich auch dieser Verschiebung der Tempi gefügt. Und das Publikum, für das Kleiber Schaudirigent ist, wird von einer Mimik, die so greifbare Folgen hat, so mitgerissen, daß es in seinen Beifallsbezeugungen ganz unbeherrscht ist.

Kleiber ist zwar der körperlich kleinste, aber ein sehr suggestiver Orchesterführer. Stirn eines Hochintellektuellen, scharf hervorspringende Nase und Kinn ergeben eine fesselnde Silhouette. Die erregten Augen hinter den Brillengläsern schleudern Blitze. Diese im rhythmischen Grundakzent so bestimmte Dirigiertechnik hat eine ganz außerordentliche innere Vielfaltigkeit, Lebendigkeit, Abgestuftheit. Sie wird gefördert durch eine rein körperliche Akrobatik, die ihresgleichen sucht. Kleiber, bei dem alles auf Niedlichkeit deutet, der auch etwas von einem Schlangenmenschen hat, wird von seinem Willen, von seinen Nerven zu herrischer, napoleonischer Geste getrieben. Mit ballenden Bewegungen will er zusammenfassen. Seine linke Hand, die sich typisch aufwärts streckt, hat für jede, auch die geringste Nuance eine entsprechende Bewegung oder Streckung der Hand und der Finger. Der Takt wird in kleinste Teile aufgelöst. Wenn er wie im Trotz die Akzente mit den Ellenbogen unterstreicht, gewissermaßen hervorstößt, dann soll das Höhepunkte des Heldenhaften bedeuten. Unaufhörlich arbeitet ein innerer Motor: ein musikantischer Nervenmensch, der sich doch willensstark betont, steht dahinter. Seine Ausdrucksfähigkeit in Dynamik, Klangschatierung scheint unbegrenzt, aber auch der nie rastende Trieb zur Selbstinszenierung ist zu spüren.

Die Staatsoper, die diesen Mann als Generalmusikdirektor hat, besitzt in ihm zwar eine ungewöhnliche Kraft, muß aber auch die Erfahrung machen, daß sie dem maßlosen Ehrgeiz eines Halbreifen, innerlich ganz Unausgeglichnen, im allerhöchsten Sinne Kleinen preisgegeben ist. Ein solcher Fall war noch nicht dagewesen. Das Chaotische der Zeit spiegelt sich in diesem jungen Generalmusikdirektor, der die Besessenheit eines Gustav Mahler, freilich nicht seinen Idealismus noch seine schöpferische Persönlichkeit hat, der aber von den Gliedern des

Staatsorchesters alles verlangen darf. In unendlich vielen Proben wird eine von der herkömmlichen vielfach abweichende Auffassung der Werke des Spielplans festgelegt, die Einstudierung neuer durchgeführt. Kleiber ist ein Tyrann, aber auch schlau im Verkehr mit Untergebenen.



Orlik, Kleiber

Man überläßt ihm die Sinfoniekonzerte der Staatskapelle, macht ihn also zum Nachfolger Furtwänglers und eigentlich eines Richard Strauß. Kleiber, der seiner ganzen Natur nach für das Moderne geschaffen scheint, ist aber viel zu sehr Dirigiervirtuose, viel zu wenig Mann von künstlerischer Überzeugung, um in seinen Programmen irgendein festes Ziel zu verfolgen. Das Neue scheint ihm am nächsten. Er durchfühlt

es mit seinen Nerven. Aber nein! Heute Krenek, morgen Tschaikowsky, übermorgen Reznicek. Auch die Art, wie er sie musiziert, ist keineswegs gleichwertig. Am ungleichmäßigsten geraten ihm die Klassiker, weil ihm Sinn für Linie, menschliche Selbstlosigkeit im Dienste der Sache fehlt. Hintergründe sieht er nicht.

Aber schon ist er auch reisender Virtuose geworden. Man will ihn in anderen europäischen Hauptstädten hören.

Die Laufbahn Erich Kleibers ist noch nicht abgeschlossen, seine Entwicklung nebelhaft. Ob dieser chaotische Mensch in seinem beispiellos raschen Aufstieg zur Vollendung gelangt, ist ungewiß.

Vielleicht verkörpert er nur höchste Selbstüberschätzung selbstherrlichen Dirigententums.

DER DIRIGENT DER ZUKUNFT

DENN dies ist das groteske Endergebnis: der Dirigent, der langsam, nur viel später als alles Virtuosenhum, als Notwendigkeit anerkannt wurde, ist auf der Höhe der Musikzivilisation zur beherrschenden Primadonna geworden. Von der Sängerin, vom Tenor, vom Instrumentalisten läßt sich begreifen, daß er sich für den Mittelpunkt der Welt und selbst den Schaffenden für ein von seinen Gnaden lebendes Wesen hält. Von dem Mann aber, der den Taktstock führt, läßt es sich nicht so ohne weiteres verstehen. Denn er muß sich notwendig im Zusammenhang mit der Musik an sich sehen; ihm muß bewußt bleiben, daß nur ein langer Entwicklungsweg der Kunst ihn überhaupt erst möglich gemacht hat. Aber dies wird vergessen. Es wird auch vom Publikum vergessen, das zu dieser Überschätzung des Dirigenten zunächst verleitet wurde, sie dann aber selbst ins Maßlose gesteigert hat. Denn es weiß nur zu einem geringen Bruchteil etwas Näheres von der Technik des Dirigierens und ist immer bereit, dem Lorbeeren zu spenden, der mit auffälliger Mimik sich in Szene setzt. Wie leicht hat es die reisende Pultberühmtheit, sich ohne viele Proben mit einem ersten Orchester in längst festsitzenden, zugkräftigen Stücken bejubeln zu lassen! Es wird als selbstverständlich angenommen, daß der hereingeschneite Mann die Aufführung trotzdem wesentlich beeinflußt, ja daß er sie durch sein Erscheinen erst krönt.

So billiger Ruhm lockt mehr als je, das Instrument, das man spielt, mit dem Stab, der lenkt, zu vertauschen. Der Instrumentalist, ob

Klavierspieler, ob Geiger, sieht diese Möglichkeit vor sich. Partiturlernen ist verbreiteter als früher. Die Handgriffe des Dirigierens zu erlernen, ist nicht schwer. Fehlt nur oft die Führerpersönlichkeit, die allein solchen Übergang vom Instrument zur Orchesterleitung rechtfertigt. Aber gewiß reizt auch oft genug die scheinbare Erweiterung des musikalischen Gesichtskreises, die Aussicht, innerlich Geschautes in ganz anderer Art Klang werden zu lassen, als es das Instrument gestattet.

Gibt es also von 1900 ab geradezu einen Dirigiersport, so ist auch aus anderen Gründen die Zahl der Dirigenten, zumal in Deutschland, so gewachsen, daß sie beginnt, nahe an die der Virtuosen heranzurücken. Wer einen Chor führt, fühlt sich zum Dirigenten berufen. Diese Tüchtigen bevölkern das Podium. Aber auch die Berufenen mehren sich so, daß die Zeichnung der Profile nur in geringem Ausmaß möglich ist.

Der Typus der frisch und kräftig Zugreifenden wird von Fritz Busch gestellt, dem unternehmenden Generalmusikdirektor der Dresdener Oper, der als Nachfolger Ernst Schuchs und an der Spitze eines herrlichen Orchesters jedenfalls Starkes zu geben fähig ist. Seine Musikantennatur ist der Nervenkunst fern und sucht darum nicht höchste Verfeinerung der Darstellung. Das Deutsche kann sich keinen besseren Sachwalter wünschen. Aber Busch ist auch den Jungen und Jüngsten Helfer. Suchen wir weiter an deutschen Opernbühnen, dann tritt uns als ein Charakterkopf der Leiter der Leipziger Oper, Gustav Brecher, entgegen. Man kann wohl an keinem deutschen Dirigenten so klar den hemmenden Einfluß des Geistes auf den Arm erkennen. Freilich ist dieser Geist so stark in der Analyse und in dem Willen, sie in Ausdruck zu bannen, daß ihm bedeutende künstlerische Ergebnisse zu danken sind. Man hat Brecher an verschiedenen Bühnen, so in Hamburg und in Frankfurt am Main, aber auch im Konzert wirken sehen. Auch an Strawinsky hat er seine Deutungskunst mit Glück versucht.

Die Tüchtigkeit aller Grade wird von Hermann Abendroth, dem Leiter der Kölner Gürzenichkonzerte, von Siegmund von Hausegger,

einem charaktervollen Orchestererzieher, von Max Fiedler, Brahms-dirigent, wie einst Fritz Steinbach, von Ernst Kunwald und Ludwig Rottenberg, dem vielseitigen Opernkapellmeister, vertreten. Ein Mann wie Julius Prüwer, der verstorbene Kraftmensch Otto Lohse, der junge Kölner Generalmusikdirektor Eugen Szenkar, Karl Schuricht, Ignatz Waghalter, Georg Schneevoigt, der zwischen Deutschland, Skandinavien, Amerika die Sicherheit und Energie seiner Stabführung bezeugt, der rührige Selmar Meyrowitz, Franz Mikorey, Peter Raabe, Heinrich Dohrn, der elegante Clemens Krauß, der Mahlerjünger Claus Pringsheim, der unweigerliche Musikant Georg Szell und mancher andere erzählen von der Vielfältigkeit des Dirigententums in deutschen Landen. Wagner hat sich als Tradition verfestigt. So geschieht es, daß er auch den nur Tüchtigen trägt. Unter diesen wird Hans Knappertsbusch durch die Münchener Festspiele emporgehoben.

Es gibt aber auch junge Stabführer, denen Dirigieren eine Sendung, einen Kult bedeutet: Rudolf Schulz-Dornburg in Bochum übt begeistert eine Tätigkeit, deren Ausstrahlungen unabsehbar sind. Und unabsehbar ist auch die Entwicklung eines Hermann Scherchen, dem zunächst von Schönberg aufs tiefste ergriffenen Dirigenten. Kennzeichnend genug, daß diese beiden fern von den großen Musikmärkten leben und daß der schon in der Geste sich aussprechende Fanatismus eines Scherchen ihm den Weg zu den Pflegestätten des Althergebrachten sperrt. Er ist der geborene Dirigent moderner Musikfeste. Aber die Allgemeinheit steht ihm ferner. Dies ist auch das Los des älteren Mahlerapostels Georg Göhler, eines tiefinnerlichen, selbstsicheren Eigenbrötlers.

Österreich und Ungarn haben uns mit so vielen führenden Kapellmeistern versorgt, daß nur noch wenig zu nennen bleibt. Man wird sich dankbar eines Ferdinand Löwe erinnern, der Bruckner, seinen Gott, mit der gläubigsten, empfundensten Art, ihn zu gestalten, ehrte; und man wird auch die Trefflichkeit eines Opernkapellmeisters Franz Schalk zu verzeichnen haben. Mit Alexander von Zemlinsky allerdings,

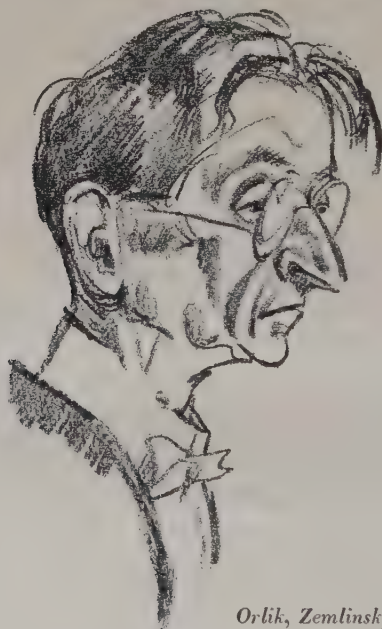
dem am Prager deutschen Theater wirkenden guten Geist, sind wir wieder in der Sphäre der hohen Kunst. Auf hohem, einsamem Posten steht Zemlinsky, durch Innerlichkeit, Intensität, Geschmack seiner Leitung von hohem Wert nicht nur für seine engeren Landsleute, sondern auch für die Musik der neuen Tschechoslowakei. Diese wiederum stellt in Vaclav Talich einen Künstler: gewissenhaft, eindringlich, befeuernde Kraft auch für zwei Orchesterkonzerte der Internationalen Gesellschaft für neue Musik in Prag. In ihm wie in Oskar Nedbal, dem lebendigen Urmusikanten, ist ein Stück Europäertum verkörpert. In Emil Mlynarski, dem Warschauer Operndirektor, eine für Polen fruchtbare Kraft.

Zuletzt ist doch wieder Amerika das Land, das auch das europäische Dirigententum anzieht und in sich aufsaugt. Dort, wo man über Zwischenstufen der künstlerischen Erziehung hinwegjagt und mit der Übermacht eines im letzten Sinne ungeistigen Mechanismus auch in der Musik Europa überflügeln will, hat man im Jahrzehnt europäischer Ermattung gerade auf dem Gebiet den Vorsprung erreicht, wo der Reichtum zunächst entscheidet: die amerikanischen Orchester, von Mäzenen reichlich unterstützt, füllen sich nicht nur, wie schon früher, doch nunmehr in steigendem Maße, mit europäischen Instrumentalisten auf, sondern sind auch fähig, sich durch Zuchtwahl immer mehr zu erneuern und zu verfeinern. Während die europäischen, nicht zum wenigsten die deutschen Orchester an Bläsern verarmen, ist im Dollarland der Bedarf an Orchestermusik so groß, daß auch die Zurückgewiesenen noch Verwendung finden. Aber die Orchester von New York, Philadelphia, Boston, Chikago, Detroit, Saint Louis dürfen mit einem Reichtum an ersten ausführenden Kräften prunken, sich einer Vollendung des Zusammenspiels rühmen, die in Europa an ganz wenigen Stellen nur erreicht wird.

Für solche Klangmöglichkeiten die Erwecker zu finden, ist dieses Amerika unablässig bemüht. Denn unstillbar scheint der Durst des Publikums, eines bunt zusammengewürfelten Publikums, nach

Orchestermusik. Auch an Unterscheidungsvermögen fehlt es natürlich nicht; und mag auch der Betrieb und die Gesellschaft den Erfolg beeinflussen, ja fälschen, immer wieder muß etwas Zwingendes, Suggestives in der führenden Persönlichkeit vorhanden sein.

Längst also sind die Zeiten dahin, wo ein Walter Damrosch, Abkömmling der weitverzweigten deutschen Familie, als Leiter des New-



Orlik, Zemlinsky

Yorker Sinfonie-Orchesters genügte: das Schulmeisterliche solcher Stabführung ist ebensosehr erledigt wie die Talmihalbkunst eines Josef Stransky, der aber doch als Mann der Gesellschaft jahrelang an der Spitze des New-Yorker Staatsorchesters steht.

Der große, in Europa kursfähig gemachte Name hat drüben selbstverständliche Zugkraft. Wir haben unsere Pultgrößen, auch einige des jungen Geschlechts, zum Teil dort ihre Karte abgeben sehen. Aber nicht nur Boston hat seinen Kussewitzky, sondern Philadelphia seinen

Leopold Stokowsky, einen Virtuosen ersten Ranges und unfehlbaren Charmeur, Detroit seinen sehr echten Ossip Gabrilowitsch, Saint Louis seinen Rudolf Ganz, San Franzisko seinen Alfred Hertz, Cincinnati den höchst beweglichen Meisterdirigenten Fritz Reiner: alle kommen sie von Europa her. Aber den ins Ungemessene wachsenden Verbrauch an Orchesterspiel und an Dirigenten hat natürlich New York: an der mit Kapellmeistern reich gesegneten Metropolitanoper ist der ausgezeichnete Mahlergeist Artur Bodanzky als Leiter deutscher Opern eingesessen, aber Gäste am Pult der großen Konzerte des New-Yorker Sinfonie-Orchesters sind das immer wieder begehrte Publikumsfutter. Der vielgewandte Eugène Goossens und der sehr grobkörnige Albert Coates, beide aus London, dürfen sich zeigen. Die Reklame erhöht sie, steigert ihre Sucht nach Gold und Selbstinszenierung.

Haben die Konzertorchester ihren Zulauf, so tritt auch die Jazzband unter einem Whiteman als konzertfähig auf. Es dringt der Lärm des Lebens in die weiten Hallen ein. Das Saxophon und seine Genossen träumen von weiterer Rangerhöhung; der Mechanismus des Großbetriebes, der Drang nach Zerstreuung eröffnet unbegrenzte Möglichkeiten. Der Kapellmeister der Jazzband, Nachfahre des geigenden und führenden Walzerkönigs, tanzt wie ein Nigger, oft mit Niggern, der Gesellschaft vor und schlägt den Takt zur Amüsierwut, die durch die Welt geht. Denn Amerika hat den Frieden gewonnen, indem es den Tanz jedes Five o'clock, jeder Abendunterhaltung in seine Schablone zwingt. Merkwürdig genug, daß in solcher Zeit noch Johann Strauß lebendig und von keinem Geringeren als dem jungen Komponisten Erich Wolfgang Korngold mit dem Taktstock beispielhaft klingen gemacht werden kann. Freilich: die Verniggerung des Rhythmus ist vorläufig nicht aufzuhalten und selbst der Europäer, der ihn in gelungener Nachahmung vortaktiert, ein in seinen Kreisen gefeierter Mann.

★

Während so der Glanz des Dirigententums immer noch im Wachsen und unverwelklich scheint, schickt sich die Musik selbst an, seinen Wirkungskreis zu beschränken und seine Zukunft zu gefährden.

Das Dirigendasein, daran erinnert sie ihn, ist an sie gebunden. Wie nun, wenn das Schöpferische in der Musik sich nach anderer Richtung wendet, wenn es sich nicht mehr im großen Orchester auslebt! In der Tat deutet das Schaffen der Gegenwart auf solche Möglichkeit hin. Es scheint, als wolle es selbst den Dirigenten im Stich lassen. Berlioz erträumte ein Idealorchester von 467 Ausführenden. Dieses haben selbst Richard Strauß und Gustav Mahler nicht erreicht. Man ist kaum bei anderthalb hundert Mann. Seit Berlioz, dieser Meister in der Ausnutzung der Klangfarbmöglichkeiten des Orchesters, sein Requiem geschrieben hat, hat die Musik einen weiten und ungeahnten Weg zurückgelegt. Nach Wagner, der im Ring noch mit einem Riesenorchester geprunkt, aber im „Tristan“ und in den „Meistersingern“ die eigene Art sparsam auf die höchste und letzte Ausdrucksformel gebracht hat, wird die Orchesterfarbe noch oft wechselnd bereichert: bei Strauß durch einen polyphonen Grundriß, der aber immer bereit ist, sich dem harmonischen Querschnitt zu opfern. Doch nicht nur dies: das Charakteristische entfaltet sich. Das Motiv, zugleich mit seiner orchestralen Fassung aus dem Geiste des Orchesters heraus erfunden, drückt den Witz aus, und alles Episodische spiegelt sich in der Orchesterfarbe. Bei Mahler wiederum ergibt sich aus den singenden Stimmen des Orchesters und aus den Gegenströmungen seiner Natur eine neue Farbe. Aber beide, Strauß und Mahler, werden asketischer: der eine schreibt seine „Ariadne“ für Kammerorchester, der andere läßt im „Lied von der Erde“ seine Resignation in ein begrenzteres Orchester fließen, dessen Holzbläser von besonderer Beredsamkeit sind. So färbt der Charakter eines jeden Komponisten den Klangkörper. Aber bei alledem ist doch zu spüren, daß, unbeschadet der Hinzufügung von Einzelinstrumenten, wie Heckelphon, Celesta, Herdenglocken, der Trieb zur Vereinfachung des Orchesters selbst bei denen zu spüren ist, die in der Farbe ihre

Menschlichkeit und ihr Erlebnis aussprechen wollen. Dies kennzeichnet vor allem die Schaffenden romanischer Herkunft. Claude Debussy bekennt in der Gedämpftheit und Spinnwebfeinheit seines Orchesters, in dem Verzicht auf jede reliefhafte Hervorhebung und Umspielung der Einzelstimme sich selbst, und wie Maurice Ravel etwa die Bilder einer Ausstellung Moussorgskys in die Orchestersprache überträgt, das ist Synthese von Farbenglut und Sparsamkeit.

Man mag in den Werken dieser Komponisten und mancher anderer noch lebender einen Beweis dafür sehen, daß der Dirigent eine reiche Gegenwart hat. Der ihm eingeräumte Spielraum ist weit genug, ihn sich subjektiv in voller Freiheit auswirken zu lassen.

Aber von einer anderen Seite her wird er eingeeengt: das Kammerorchester, das die Farbe entthront, will zwar den Dirigenten nicht missen, ihn aber als subjektiven Gestalter und Umgestalter der Werke nicht oder nur mit Einschränkung gelten lassen.

Nicht nur die Not der Zeit, die in Europa auf die großen Sinfonieorchester drückt und ihre Erhaltung erschwert, sondern eine neue Anschauung der Schaffenden selbst setzt eine Musik in die Welt, die in der Aussprache des Wesentlichen bis zur Askese geht. Das Instrument als Einzelindividuum, wie es in der Kammermusik musterhaft vorgebildet ist, mit einem erhöhten Selbstbewußtsein, entfaltet sich nach anderen Gesetzen. Es will für sich selbst, in einer begrenzten Anzahl von Gleichberechtigten, eine Linie ziehen, nicht in der Farbe versinken. Arnold Schönbergs Kammersinfonie mit 15 Instrumenten mag noch nicht einmal, tristanisch gehalten, wie es ist, ein Musterbeispiel darstellen; immerhin hat es sich so ausgewirkt. Sein *Pierrot Lunaire* ist beispielhafter. Strawinsky aber, der noch im „*Sacre du Printemps*“ ein großes Orchester, allerdings auf seine Art, in Bewegung setzt, beginnt in dem Augenblick, wo er sich zum achtzehnten Jahrhundert und zu einer von aller szenischen oder literarischen Beimischung gereinigten Musik wendet, ebendiese Kammerbesetzung zu wählen. Mag es nun seine *Pulcinella*-bearbeitung sein oder die Sinfonien für Blasinstrumente

oder sein Oktett: überall ist das Einzelinstrument als Individuum mit den übrigen aus einem anderen Geist als dem des Orchesters verbunden. Oder es verknüpft sich mit dem Instrument als Instrument auch die menschliche Stimme. Das Klangschöpferische aber betätigt sich vor allem in den Bläsern, die gegeneinander oder auch gegen die Streicher oder das Klavier geführt werden. Dieses Zusammengehen von gleichberechtigten Einzelinstrumenten, die nichts verhüllen wollen, die mit letzter Verdichtung die Linie suchen, ist für die Gegenwart typisch. Denn nicht nur die romanischen, auch deutsche Komponisten, wie Paul Hindemith und Ernst Krenek, mögen sie übrigens noch so sehr voneinander abweichen, wählen das Kammerorchester als Betätigungsfeld ihrer Klangphantasie, die eben von Grund aus andere Wege geht oder sich mindestens in andere zwingen will. Daß hierbei das Orchester verkümmert, versteht sich von selbst, und eine Ausnahme wie Artur Honegger, der sein Lokomotivenstück „Pacific“ von wirkungsvoller Dynamik schreibt, bestätigt diese Beobachtung.

Wie steht nun der Dirigent zu dieser neuen Produktion?

Das Schöpferische ist ja so im Begriff, selbst die Berichtigung vorzunehmen, die ihm von der Allgemeinheit bisher versagt wird. Es fühlt sich durch das Nachschaffen des Dirigenten oft gehoben, oft durch seine Willkür verdunkelt. Wenn Takt und Noten zweifelsfrei dastehen, so ist doch alles übrige seiner Gestaltung, seiner Umgestaltung überlassen, ja preisgegeben. Das Tempo vor allen Dingen. Die Deutung des Allegro, Andante, Vivace und anderer Bezeichnungen mehr beruht auf der Persönlichkeit des Dirigenten. Der Metronom kann und will auch für ihn nicht, oder nur ganz allgemein, maßgebend sein, sobald durch das „espressivo“ eine bestimmte Ausdrucksweise vorgeschrieben, mindestens vorgefühl ist. Und alles Dynamische wird von dem harmonischen Querschnitt mitbestimmt. Der Dirigent kann nicht anders, als die vom Fundamentalbaß aus gedachte Musik eben durch ein gleichgerichtetes Vorstellungsvermögen gehen zu lassen. Das „espressivo“ zugleich mit der Vertikale der Partitur bestimmt den Weg seiner Deutung, seinen

Darstellungsstil, wie es auch seinen Klangsinn entscheidend lenkt. Und nun hängt eben alles von seiner Fähigkeit ab, ein einheitliches Grundtempo so innerlich abzuwandeln, daß bei aller Vielfältigkeit in der Bewegung doch die Einheit gewahrt bleibt. Darin eben liegt die große Kunst der Darstellung der Werke. Und hier scheiden sich die Geister in jene, die noch in der Formgestaltung den Willen des Komponisten zum Ausdruck bringen, und in die anderen, die sich der Willkür überlassen. Das aber setzt die genaue Kenntnis der Partitur vor den Proben und den Willen voraus, sie bei aller Freiheit treu in Klang umzusetzen.

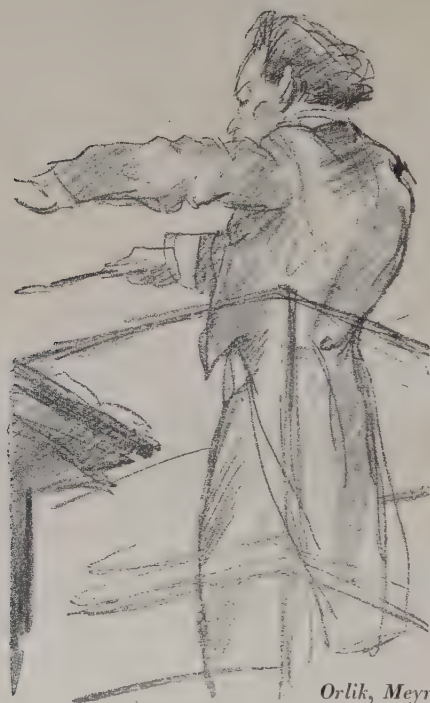
Und doch: so verschieden die Möglichkeiten einer subjektiven und doch freien Ausdeutung sind, es ist unbestreitbar, daß die Abnutzung der klassisch-romantischen Werke dauernd Fortschritte macht und nur noch die Nuance in der Darstellung durch die verschiedenen Dirigenten zu fesseln beginnt. Das Nachschaffen ist im Zuge, das Schöpferische zu vernichten; das Publikum in seinem scheinbar unerschöpflichen Drange, die Meisterwerke zu hören, arbeitet daran mit.

So muß nicht nur aus dem Schaffen selbst, sondern aus der Abnutzung des Schöpferischen im Werk jene Gegenwirkung sich ergeben, die eben die Selbstherrlichkeit des Dirigenten beseitigt und ihm im Werk selbst eine gebundene Marschroute vorschreibt. Das Kammerorchester, nicht in dem Sinne, daß es etwa nur die Vereinfachung des großen Sinfonieorchesters ist, sondern als Gemeinschaft vollwertiger Einzelindividuen, setzt dem Dirigenten einen einheitlichen schöpferischen Gesamtwillen entgegen. Gewohnt, eine Klangmasse auf den Generalnenner seiner Klangvorstellung zu bringen, kann er sich hier unsicher fühlen; das „espressivo“ ist ausgeschaltet; diese in der Zahl begrenzten Klangindividuen wollen metronomisch möglichst genau geführt und zu einer Einheit von Linien gebunden sein. Ihr hat sich auch der Klangsinn des Dirigenten zu fügen.

Es ist heute so, daß auch kleinste Kammermusik noch von einem Dirigenten gelenkt wird. Demnach scheint es, als sei gerade hier seine Führung notwendiger als je. Man sieht auch Igor Strawinsky, den

beharrlichsten Verkünder dieser nunmehr in vielen Beispielen vorhandenen Richtung, ein Kammerorchester dirigieren, ohne davon überzeugt zu werden, daß gerade seine metronomische Vorführung die wirkliche Lösung des Problems bedeutet.

Selbst das große Orchester macht ausnahmsweise Miene, sich vom



Orlik, Meyrowitz

Dirigenten zu lösen: das dirigentenlose, durchaus nicht zersplitterte Orchester in Moskau, eine Umsetzung des kommunistischen Ideals ins Künstlerische, mag als Beweis dafür dienen.

Aber immer radikaler werden die Forderungen: der mechanische Apparat, das Grammophon, soll in Zukunft das Orchester vertreten. Der Mensch, der Dirigent, soll ausgeschaltet sein. Denn, so wird behauptet,

das Grammophon in seinem nie rastenden Vervollkommnungsdrang sei heute schon auf dem Wege, den Klang des Orchesters einwandfrei und ohne Rest aufzufangen. Damit aber sei dem Werk der Komponisten eine technisch vollkommene Darstellung gesichert, die ihn von der Willkür des Ausdeuters völlig unabhängig mache. Die Membran, die durch die Nadel in Schwingung gebracht wird, soll nunmehr der dem Schaffenden dienstbare und in jeder Einzelheit treue Diener sein. Er hat für das Grammophon und in der ihm gehörigen Reliefschrift komponiert, und er wird auch in Zukunft seine Phantasie ganz auf die technisch vollendete, darum unbegrenzte Sprache des Grammophons einstellen.

Es leuchtet ohne weiteres ein, daß selbst bei noch größerer Vervollkommnung des Mechanismus erstens das Grammophon kaum je einen völligen Ersatz des Orchesters bieten, dann aber, daß auch die Phantasieleistung des Komponisten durch den Wegfall des musizierenden Menschen geschädigt, ja gelähmt werden würde. Fragt man die Schaffenden, auch der Gegenwart, selbst, so werden sie in ihrer weitaus überwiegenden Mehrzahl auf die schönen Zufälligkeiten der Darstellung durch den Menschen nicht verzichten wollen. Selbst ein Strawinsky, der für das Pianola komponiert, wird den Dirigenten für die Klangwerdung seiner Werke nicht ausschließen. Und mochte auch Berlioz einst, weil er die Dirigenten für die schlimmsten Feinde des Komponisten hielt, zum Taktstock gegriffen haben, so hat er doch mit seiner weitvorgreifenden instrumentalen Phantasie gerade damit die ewige Gebundenheit des musikalischen Werkes an den Menschen anerkannt. Ja, Berlioz selbst hätte wohl auch nie für das im Konzertsaal verdunkelte Orchester gestimmt, das den mimischen Ehrgeiz der Dirigenten lähmen würde. Verdunkeltes Orchester, von Wagner eingeführt: es würde, als Institution, sofort eine Reihe von Pultvirtuosen mit in den Schatten rücken.

Aber gewiß ist, daß das Schöpferische in Zukunft den Dirigenten, den es, soll Musik Musik bleiben, nicht entbehren will noch kann, stärker

einengen wird als bisher. Die Kluft zwischen Produktion und Reproduktion, heute oft erschreckend groß, muß beseitigt werden. Noch immer freilich darf der Dirigent, auf den großen Schatz vorhandener Orchesterwerkeweisend, auf längere Zeit hinaus die völlige Freiheit auch in expressiver Darstellung betätigen; die Beschränkung der Komponisten auf Kammerbesetzung wird nicht endgültig sein. Und die Oper, allerdings im Sinne der Neuesten eine sterbende Gattung, bleibt nicht minder auf den Dirigenten angewiesen als das Ballett, soweit es höhere Kunst ist. Sie verlangt auch heute noch, abseits von Wagner, die stärkste Beweglichkeit, Schmiegsamkeit, Schlagfertigkeit des Kapellmeisters. Natürlich ist die Oper als Kultureinrichtung, wie sie nur Deutschland kennt, immer in Gefahr, mit dem Alltagsbetrieb Routine und Schlendrian heraufzuführen. War nicht das Bayreuther Festspiel ein deutscher Abkömmling der italienischen Stagione? Vom Festspiel der Oper kann auch heute noch eine den Kapellmeister fördernde Wirkung ausgehen.

Doch der Höhepunkt des Dirigententums ist erreicht, wenn nicht überschritten. In seiner Blüte mag es den wichtigsten Kulturerscheinungen des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts beizuzählen sein. Aber es ist sterblich wie andere.

Daß ein Mensch eine Partitur durch Willensübertragung auf eine Vielheit von Menschen und Material einheitlich klingen macht; wie er ein großes Publikum in mitschwingende Erregung versetzt: das muß wie ein fortlaufendes Wunder scheinen. Aber es wird sich dem Gesamt Ablauf schöpferischen Geschehens und abklingender Musikzivilisation zu fügen haben.

Nur wenn, ganz allgemein, in der Welt Phantasie über Technik siegt, kann auch ein fruchtbares Verhältnis zwischen Schaffen und Nachschaffen bestehen. Dies allein aber kann für uns wertvoll sein.

VERZEICHNIS DER TAFELN

| | |
|--|-----|
| Orchester, Gemälde von Max Liebermann. Mit Genehmigung von Paul Cassirer | 8 |
| Lully, Stich von Edelinck | 15 |
| Hasse, Stich nach Rotari | 20 |
| Gluck, nach Duplessis | 25 |
| Carl Maria v. Weber, Lithographie von Gentili | 32 |
| Spontini, Lithographie nach Jean Guérin | 38 |
| Hector Berlioz, Detail aus der Lithographie „Matinée bei Liszt“ von Kriehuber | 45 |
| Hans von Bülow, Gemälde von Lenbach. Mit Genehmigung von Bruckmann A. G., München | 60 |
| Gustav Mahler, Radierung von Emil Orlik | 66 |
| Richard Strauß, Lithographie von Max Liebermann. Mit Genehmigung von Paul Cassirer | 88 |
| Ernst von Schuch, Gemälde von Robert Sterl | 96 |
| Felix Weingartner, Zeichnung von Michael Fingesten | 101 |
| Carl Muck, Gemälde von Arthur Schlubeck | 108 |
| Arthur Nikisch, Radierung von Emil Orlik | 113 |
| Arturo Toscanini, Medaille von Leonardo Bistolfi. Durch Guido M. Gatti, Turin | 124 |
| Siegfried Ochs, Zeichnung von Max Liebermann | 142 |
| Bruno Walter, Zeichnung von Rudolf Großmann | 150 |
| Otto Klemperer, Lithographie von Otto Dix. Mit Genehmigung von Karl Nierendorff | 156 |
| Thomas Beecham, Zeichnung von Edmond X. Kapp | 173 |
| Max v. Schillings, Radierung von Michael Fingesten | 176 |

LITERATUR

Schünemann, Georg, Geschichte des Dirigierens, 1913.

Wallace, William, The Conductor and his fore-runners (Aufsatzfolge in der Musical Times 1923—1924).

Berlioz, H., Mémoires, 1870.

Deldevez, E. M. E., L'art du chef d'orchestre, 1878.

Laser, A., Der moderne Dirigent, 1904.

Seidl, Anton, Über das Dirigieren (Bayreuther Blätter), 1900.

Seidl, Artur, Moderne Dirigenten, 1922.

Weißmann, A., Berlin als Musikstadt, 1911.

Einzeldarstellungen von

Specht, Steinitzer, Stiedry, Pfohl, Chevalley; Aufsätze in den Zeitschriften „Die Musik“, „Musikblätter des Anbruch“, „Pult und Taktstock“ u. a.

ML402. W38



ML 402 W38
WEISSMANN ADIRIGENT IM 20 JAHREHUNDER

INSERT BOOK
MASTER CARD
FACE UP IN
FRONT SLOT
OF I.R. PUNCH

MASTER CARD

QUT REC 90134-0



UNIVERSITY OF ARIZONA
LIBRARY

